CÆCILIA

Vereinsorgan des Amerikanischen CÆCILIEN VEREINS.

Monatsschrift für Katholische KIRCHEN MUSIK.

John Singenberger, Redakteur. Nebst einer Musik-Beilage. Fr. Pustet, Verleger.

Vol. V. New York, den 1. April 1878. No. 4.

THE CÆCILIA.

A MONTHLY JOURNAL DEVOTED TO

CATHOLIC CHURCH MUSIC,

IS PUBLISHED BY

FR. PUSTET, 52 Barclay St., New York,

WITH THE APPROBATION OF

His Eminence, Cardinal McCLOSKEY, Archbishop of New York;

Most Revd. JAMES ROOSEVELT BAYLEY, D.D., Archbishop of Baltimore;
Most Revd. J. P. PURCELL, D.D., Archbishop of Cincinnati;
Most Revd. PETER RICHARD KENRICK, D.D., Archbishop of St. Louis;
Most Revd. J. M. HENNI, D.D., Archbishop of Milwaukee;
Most Revd. J. J. LYNCH, D.D., Archbishop of Toronto;
Most Revd. J. J. WILLIAMS, D.D., Archbishop of Boston;
Rt. Rev. L. M. FINKE, D.D., Bishop of Leavenworth;
Rt. Rev. M. HEISS, D.D., Bishop of La Crosse;
Rt. Rev. J. DWENGER, D.D., Bishop of Fort Wayne;
Rt. Rev. S. H. ROSECRANZ, D.D., Bishop of Columbus;
Rt. Rev. R. GILMOUR, D.D., Bishop of Cleveland;
Rt. Rev. IGN. MRAK, D.D., Bishop of Marquette;
Rt. Rev. ST. V. RYAN, D.D., Bishop of Buffalo;
Rt. Rev. THOMAS FOLEY, D.D., Adm. of Chicago;
Rt. Rev. THOMAS L. GRACE, D.D., Bishop of St. Paul;
Rt. Rev. P. J. BALTES, D.D., Bishop of Alton, Ill.;
Rt. Rev. SEIDENBUSCH, D.D., Bishop of St. Cloud;
Rt. Rev. F. X. KRAUTBAUER, D.D., Bishop of Greenbay, Wis.;
Rt. Rev. A. M. TOEBBE, D.D., Bishop of Covington, Ky.;
Rt. Rev. C. H. BORGESS, D.D., Bishop of Detroit, Mich.;
Rt. Rev. HENNESSEY, D.D., Bishop of Dubuque;
Rt. Rev. JAMES GIBBONS, D.D., Bishop of Richmond, Va.;
Rt. Rev. M. CORRIGAN, D.D., Bishop of Newark;
Rt. Rev. TH. HENDRIKEN, D.D., Bishop of Providence;
Rt. Rev. LOUIS DE GOESBRIAND, D.D., Bishop of Burlington;
Rt. Rev. McCLOSKEY, D.D., Bishop of Louisville, Ky.;
Rt. Rev. J. J. CONROY, D.D., Bishop of Albany, N. Y.;
Rt. Rev. J. A. HEALY, D.D., Bishop of Portland, Me.;
Rt. Rev. FRANCIS McNEIRNY, D.D., Administrator of the Diocese Albany;
Rt. Rev. J. F. SHANAHAN, D.D., Bishop of Harrisburg, Pa.;
Rt. Rev. J. B. SALPOINTE, D.D., Vic. Ap. of Arizona;
Rt. Rev. JOS. P. MACHEBOEUF, D.D., Vic. Ap. of Colorado.

SUBSCRIPTION PRICES FOR "CÆCILIA."

PAYABLE IN ADVANCE.

1 Copy for Member of the Society, including the annual dues, free mail, $1.60
1 Copy for Non-Members, ... 1.10
5 Copies for $5.00 and 50 Cents each for Members extra.
10 " " 9.50 " " " " " "
20 " " 18.00 " " " " " "
30 " " 25.00 " " " " " "
1 Copy free mail to England, 5 shillings.
1 Exemplar der „Cäcilia," postfrei nach Deutschland gesandt, kostet 5 Reichsmark.

Die Charwoche.

Von P. U. Kornmüller, O. S. B., aus dessen „Lexicon" ꝛc.

(Schluß.)

Die Feier des Charsamstages beginnt mit der Segnung und Weihe des neuen Feuers vor der Kirchenthüre, wobei dem Chore obliegt, die Responsorien zu sprechen; damit ist verbunden die Segnung der fünf Weihrauchkörner, die der Osterkerze eingefügt werden. Auf dem Rückwege ertönt beim Anzünden der dreiarmigen Kerze der Ruf des Diakons: "Lumen Christi" („Licht Christi") dreimal mit erhöhter Stimme, und ebenso oft antwortet der Chor mit den übrigen Geistlichen: "Deo gratias!" Es bemächtigt sich nunmehr Aller eine heilige Freude, daß durch Christus den Auferstandenen der Welt das wahre Licht der Wahrheit und Beseligung gebracht worden, durch Christus, welcher, selbst das ewige Licht, im dreieinigen Gotte wohnt. Während des unvergleichlich schönen Preis- und Freudengesanges "Exultet," den nun der Diakon singt, werden die fünf Weihrauchkörner auf die Osterkerze befestigt und diese Kerze sowohl als auch die anderen und alle Lampen in der Kirche angezündet. Der darauffolgende Gesang von 12 Prophezien führt alle im alten Testamente enthaltenen Vorbilder und Verheißungen der Auferstehung des Gottmenschen vor und wird durch eine nach jeder Prophezie eingereihte Oration mit Vorausschickung des "Flectamus genua" — "Levate" unterbrochen; nach der 4., 8. und 11. aber singt der Chor einen Tractus. Hierauf wird zur Taufwasserweihe geschritten, wobei die Schola die Antiphon: "Sicut cervus ad fontes" („wie der Hirsch sich sehnt nach der Wasserquelle") absingt und die Sehnsucht einer sündigen Seele nach dem Bade der Wiedergeburt zum Ausdruck bringt. Die Weihegebete haben den Präfationston und fordern den Chor zu Responsorien auf. Nach dem Weihacte, während der gesammte Clerus zum Hochaltare zurückkehrt, wird die Fürbitte aller Heiligen angerufen, daß alle, welche auf den Tod Christi getauft und der Sünde abgestorben sind, mit Jesu zu einem neuen Leben der Tugend und Heiligkeit auferstehen mögen. Hierzu ist vorgeschrieben: die Allerheiligen-Litanei, welche heute duplicirt wird, d. h. einige Sänger singen eine Bitte oder den Namen eines Heiligen mit "ora pro nobis" etc. vor, und der Chor sammt dem Clerus wiederholt das Ganze. Bei dem Rufe "peccatores" begibt sich der Celebrant in die Sakristei, um sich zum hl. Meßopfer anzukleiden und kehrt nach dem Agnus Dei zum Altar zurück; der Chor beginnt das "Kyrie

eleison" im Choral. Kaum aber ist das Gloria angestimmt, so ertönt neben dem Geläute aller Glocken auch die Orgel wieder und begleitet den freudenvollen Engelgesang. Nach der Epistel bricht der Celebrant in den Jubelruf: "Alleluja" aus, welchen er dreimal, jedesmal mit erhöhter Stimme singt, und den der Chor in der nämlichen Tonhöhe wiederholt. So ist die Osterfreude zum Voraus verkündet, und alsbald fordert der Chor auf, den gütigen Gott zu loben, sowohl durch den Psalmvers: "Confitemini," als durch den darauffolgenden Tractus "Laudate." Abweichend vom gewöhnlichen Meßritus ist, daß heute weder ein Offertorium noch ein Agnus Dei gesprochen oder gesungen wird, da die Kirche ob der Freude über den auferstandenen Heiland des Opfers des Lammes Gottes nicht gedenkt, sondern nur für das große Geheimniß der Auferstehung und Erlösung so zu sagen Aug und Ohr hat. Nach der Communion des Priesters singt der Chor die Vesper, welche mit der Messe verflochten ist und nur aus dem 116. Psalm und dem Magnificat mit den zuständigen Antiphonen, — alles in feierlich jubelndem VIII. Tone — besteht. Abgeschlossen wird die Feier mit dem österlichen "Ite missa est, alleluja, alleluja" und dem Johannis-Evangelium. In der Messe des Chorsamstages hat die Kirche die Auferstehung des Herrn vigilienartig anticipirt; am Abende des Tages jedoch begeht sie im Officium die festliche Feier dieses Geheimnisses. —

Die Auferstehungsfeier (welche aber nicht alle Ritualien kennen) vollzieht sich nach dem Rituale Ratisbonn. majus, womit auch andere, z. B. das Salzburger, der Hauptsache nach übereinstimmen, in folgender Weise: Der Clerus und Chor begibt sich zu geeigneter Stunde am Abend des Charsamstages zum „hl. Grabe" und betet dort kniend eine Zeit lang still, während dessen Alle ihre Kerzen anzünden. Der Officiator trägt dann nach geschehener Incensation, ohne Intonation und Segen, das Allerheiligste auf den Hochaltar; der Chor aber begleitet die Procession mit feierlichem Gesange des Hymnus "Aurora coelum purpurat." Am Hochaltare stimmt nun der Priester den Versikel an: "Surrexit Dominus etc." (R. "Qui pro nobis pependit in ligno, alleluja") mit der im Rituale verzeichneten Oration, worauf er die Benediction mit dem Sanctissimum ertheilt. Dem Chore obliegt, wie sonst, das "Tantum ergo" etc. zu singen. Wo die Matutin nicht vorher gesungen worden ist, kann auch (am Hochaltare) das "Te Deum" würdig der Feier eingefügt werden. Nach dem Segen und der Einsetzung des Allerheiligsten lassen einige Ritualien die Marian-Antiphon: "Regina coeli," andere, wie das Regensburger u. dergl. den Gesang "Surrexit Christus hodie," oder abwechselnd auch das deutsche Lied „Christ ist erstanden," vom Volke gesungen zu, — nicht aber vorher. Daß der Priester dreimal „Christus ist erstanden!" mit dem Sanctissimum in der Hand anstimmt, ist unliturgisch; ein dreimaliges Lärmen mit Trompeten und Pauken vollends verwerflich!

Auch bei dieser Gelegenheit zeigte das gemüthvolle Mittelalter (12., 13. Jahrh.) seine Lebendigkeit im Glauben durch dramatische Behandlung und plastische Darstellung der hl. Begebenheit. Frauen war (doch nur in einigen französischen Kirchen) die Ehre zugesprochen, am hl. Grabe die Rolle der drei hl. Frauen, welche nach der biblischen Erzählung zum Grabe Jesu kamen und aus dem Munde des Engels vernahmen: „Er ist nicht mehr hier; er ist auferstanden," mit lieblichem Gesange darzustellen, und nachdem ein als Engel gekleideter Knabe ihnen entgegnete: "Alleluja resurrexit Dominus, surrexit Leo fortis Christus Filius Dei," erhob das Volk seine Stimme und sang "Te Deum laudamus". Seit dem 15. und 16. Jahrhundert ist diese Feierlichkeit auf den jetzigen Ritus eingeschränkt worden; doch bediente man sich hierbei eine ziemliche Zeit lang nur des im Grabe ruhenden Crucifixes; Die Auffetzung des Allerheiligsten im Grabe selbst ist erst späteren Ursprunges, und weniger den Vorschriften der Kirche entsprechend. Ueberhaupt war das Ganze nicht eine allgemeine Feier der Kirche; das römische Ritual kennt sie nicht; selbst in den einzelnen Kirchen wurde sie mit einigen Modificationen abgehalten. (P. Anselm Schubiger theilt in seinem Werke „Die Sängerschule St. Gallens" ꝛc. über diese Auferstehungsfeier Folgendes mit (p. 69):

„Wie an den meisten Kirchen des fränkischen Reiches, so wurde damals auch in jener des hl. Gallus die Auferstehungsfeier vor dem Volke auf eigenthümliche Weise unter Mimik und Gesang begangen. Als handelnde und singende Personen erschienen da: Christus, Petrus und Johannes, zwei Engel, Maria Magdalena, zwei andere hl. Frauen, und endlich der allgemeine Chor. Die Handlung wurde nur durch Priester und Kleriker und zwar in verschiedener Kirchenkleidung gegeben. Dies geschah wie folgt: Nachdem am Charfreitage ein Bild des Gekreuzigten in ein weißes Leichentuch gewickelt und in's hl. Grab gelegt worden war, zogen dann in der Osternacht zwei bis drei Priester oder Diakonen mit der weißen Cappa und einem Humeral über dem Haupte bekleidet und jeder mit einem Weihrauchgefäße versehen zur Grabstätte hin. Sie hatten die Aufgabe, jene drei hl. Frauen vorzustellen, die am Ostermorgen das Grab des Herrn besuchten. Auf ihrem Hingange sangen sie in feierlich ernster Haltung die Antiphon: „Wer wird uns den Stein von der Oeffnung des Grabes wegwälzen? Alleluja." — Indessen hatten, die Engel vorstellend, zwei andere Kleriker, in die Dalmatika gekleidet und ihr Haupt deßgleichen mit dem Humeral verhüllt, das hl. Grab besetzt. Wie nun die erstgenannten ihren Gesang vollendet, begannen zwischen Engeln und Frauen folgende Wechselgesänge:

Engel. Wen suchet ihr im Grabe, o Christinnen?

Die hl. Frauen. Jesum, den gekreuzigten Nazarener, ihr Himmelsboten!

Engel. Er ist nicht hier, Er ist auferstanden, wie Er es zum Voraus sagte, gehet und verkündet es, daß Er auferstanden ist. Alleluja.

Kommt und sehet den Ort, wo der Herr hingelegt war. Alleluja, Alleluja! — Während der letzten Antiphon traten die drei Kleriker, welche die hl. Frauen vorstellten, zu jener Stelle hin, wo das Crucifix lag, welches schon vor der Auferstehungsfeier entfernt worden war, und inzensirten den Ort; dann nahmen sie zwischen sich ausbreitend das Leintuch sammt den Rauchgefäßen und kehrten zum Chore zurück, mit halblauter Stimme singend:

Die hl. Frauen. Nun mögen die Juden sagen, auf welche Weise die Soldaten, die das Grab bewachten, den König verloren, da es mit einem Steine verschlossen war. Warum bewahrten sie den Fels der Gerechtigkeit nicht? Mögen sie entweder den Begrabenen zurückgeben, oder mit uns den Auferstandenen anbeten und sprechen: Alleluja. —

Zu den Jüngern Christi sich wendend, sangen sie ferner: „Wir kamen weinend zum Monumente und sahen einen Engel des Herrn, der da saß und sprach, daß Christus auferstanden sei."

Auf dieses erschien am Altare ein Priester in rother Casula mit der Auferstehungsfahne in seiner Hand, den erstandenen Erlöser vorstellend, wie er sich den hl. Frauen zu erkennen gab. Die ganze Feier schloß man mit jubelnden Ostergesängen und dem Te Deum. Im 14. und 15. Jahrhundert beschloß das Volk diese Feier mit den deutschen Osterliedern: „Christi ist erstanden," und:

Also heilig ist der Tag,
Das ihn kein Mensch mit Lobe erfüllen mag,
Denn der Heilige Gottes Sohn,
Der die Höll' überwandt
Und den leidigen Teufel darin bandt,
Damit erlöst der Herr die Christenheit
Und war Christ selber. Kyrie eleison.

[Cod. St. Gall. No. 448]

In ältester Zeit fand diese Vorstellung fast überall ungefähr in der Weise und in dem Umfange statt, wie sie oben beschrieben, später wurde sie an manchen Orten bedeutend erweitert. Die Handschrift von Einsiedeln No. 300 aus dem 12. Jahrhundert, wo die Gesänge mit Neumen bezeichnet sind, schildert sie uns wie folgt: Als handelnde und singende Personen erscheinen Christus, ein Engel, Petrus, Johannes, Maria Magdalena und zwei andere Frauen und der allgemeine Chor der Sänger. Zuerst erscheinen die hl. Frauen beim Grabe und betrauern in rührenden Gesängen den Tod des Erlösers. Dann folgt der Wechselgesang mit dem Engel, der ihnen die Auferstehung Christi ankündet. Nun kehren die Frauen vom Grabe zurück und erzählen dem Chore die himmlische Erscheinung, worauf der Chor der Apostel antwortet. Hierauf beschreibt Magdalena in einem längeren Gesange, wie sie gekommen und den Stein weggewälzt gefunden. Dann beginnt der Chor die Antiphon: Una Sabbati, während dessen die Frauen schweigend wieder zum Grabe gehen, wo Magdalena den Heiland

nach allen Seiten hin sucht und dann die Osterhymne: "Victimae Paschali" beginnt. Vor den Worten: "Die nobis Maria" erscheint ihr plötzlich Christus und gibt sich ihr durch den dreifachen Ausruf ihres Namens zu erkennen. Unter fortgesetztem Wechselgesange fällt dann Magdalena auf ihre Kniee, den Heiland mit dem dreifachen Ausrufe anbetend: „Heiliger Gott! Heiliger Vater! Heiliger Unsterblicher! erbarme dich unser!" Nun wendet sie sich zum Chore, die Worte der Osterhymne fortsetzend: Surrexit sicut dixit etc., worauf der Chor einfällt: Die nobis Maria, dann Magdalena: Sepulchrum vidi etc., ferner der Chor: Credendum est magis Mariae veraci, quam Judaeorum turbae fallaci. Scimus Christum resurrexisse, etc. Nach Vollendung dieses Wechselgesanges eilen Johannes und Petrus mit den Frauen zum Grabe, wo Johannes vor den Uebrigen anlangt, während der Chor die Antiphon singt: Currebant duo simul etc., da sie aber beim Grabe den heiligen Leichnam nicht finden, so stimmen sie in jubelnden Tönen die Schlußverse der Notkerischen Ostersequenz an: "Ergo die ista exultemus;" und: "Astra, solum, mare." Endlich fällt auch der allgemeine Chor frohlockend in die Feiergesänge ein: "Te Deum laudamus" und Gloria in excelsis Deo, letzterer mit den bemerkenswerthen Zwischensätzen: "Qui pater est matris summi sapientia patris. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, qui meritum veraе pacis non demeruere. Laudamus te, armiger invicte! benedicimus te, leo magne, Deus benedicte! Adoramus Te. Te tua plebs orat. Glorificamus te. Te laudat adorat, honorat! Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Gloria quidem magna creat et stirpat, beat idem. Domine Deus etc."

Der Choralgesang des Priesters am Altare.

(Fortsetzung.)

Wenn wir die musikalische Seite des Altargesanges zur Sprache bringen, so kann es nicht unsere Absicht sein, eine den Stoff erschöpfende und instruktiv vollkommene Darstellung zu geben.

Es kann dies nur durch mündlichen Gesangunterricht geschehen. Auch sind wir beim Abgang der Notentypen in der schriftlichen Darstellung sehr gehemmt und müssen daher zur Bezeichnung der Töne zu Buchstaben, die über den Text gesetzt werden, Zuflucht nehmen. Ebenso müssen wir eine allgemeine Kenntniß des Chorals voraussetzen*) und begnügen uns, einige der wichtigsten Grundsätze zu erwähnen, und auf Grund derselben die instruktiven Bemerkungen zu machen.

1) Der Choral ist diatonisch, d. h. die Melodien bewegen sich in der natürlichen Tonleiter mit Fernehaltung jeder zufälligen Erhöhung oder Vertiefung der Töne, außer wenn ein Tritonus (Intervall von 3 ganzen Tönen) zu vermeiden ist. Ebenso sind in den Fortschreitungen alle Intervalle, welche etwas Unsangbares, oder weichliches haben (Triton, die große Sext und die Septime) vermieden. Diese strenge Regel der Diatonik halten alle neuen hervorragenden Choralisten fest; sie ist auch in dem Wesen des Chorals begründet, da nur durch dieselbe das Charakteristische der alten Tonarten erhalten bleibt.

2) Der Choral ist nicht mensurirt, ohne Takt, rythmisch ganz frei. Die rythmische Verschiedenheit richtet sich theils nach der Prosodie, theils nach dem im Text liegenden Gedanken, theils nach dem Charakter der jeweiligen liturgischen Feier.

3) Die Bestandtheile der Choralmelodien sind die syllabischen und neumatischen Theile. Wenn auf jede Silbe nur eine Note kommt, so ist der Gesang syllabisch. Die syllabischen Noten sind die Hauptpunkte in der Melodienzeichnung. An sie können sich kleinere oder größere Notenreihen, Neumen, anschließen, die als Verzierungen die Hauptzüge verbinden, wie die Ornamente an einem architektonischen Gebilde. Als Haupttheile haben die syllabischen Elemente stets den Nachdruck und das Hauptgewicht, sowohl in Bezug auf Dauer als Tonstärke, während die Neumen möglichst leicht und fließend gegen ihr Ende mit immer mehr verdünnter Tonstärke gesungen werden.

4) Der Abschluß eines melodischen Satzes, der meistens durch zwei Querstriche durch die Notenlinien angedeutet ist, ist meistens zu dehnen und zu ritardiren. Die Beobachtung dieser Vortragsregel wird bei allem Fluße und Leichtigkeit die Würde des Chorals bewahren.

5) Die Längenwerthe der Noten (Longa, brevis und Semibrevis) sind nicht streng festzuhalten, sondern richten sich mehr nach der Prosodie des Texts.

6) Da in der Choralschrift die Tonhöhe, in welcher der Choral soll gesungen werden, nicht bezeichnet ist, so hat sich der Sänger dieselbe seinem Stimmumfange entsprechend selbst zu wählen. Es mag da jedoch auch auf den Charakter des Gesangs und die Festfeier Rücksicht genommen werden. Für mehr festliche und freudige Anläße mag eine höhere, für mehr Trauer und Buße ausdrückende Feiern eine tiefere Tonart gewählt werden.

7) Das Athemschöpfen geschehe nie im Worte drinnen, sondern am Schlusse desselben, außer es sei dies durch große Neumen, wie z. B. beim feierlichen Ite Missa est, geboten. In den meisten Choral- und Meßbüchern sind die Athemzeichen durch Querstriche angegeben. Bei den kleinen Querstrichen geschieht das Athemholen mit möglichster Schnelligkeit, so daß kein merklicher Unterbruch entsteht. Bei ganzen Querstrichen ist ein kleiner Unterbruch statthaft, bei einem Doppelstrich darf eine bedeutende Pause sein, die sich jedoch nach dem Charakter des Chorals richten muß.

8) Der Ton werde ganz natürlich mit gehöriger Mundöffnung, aufrechter und freier Körper- und Kopfhaltung gebildet. Weil jede Stimme beim Beginn des Singens noch ungeschmeidig ist und nicht selten der Fall eintritt, daß bei der Intonation des Gloria die Stimme ihren Dienst versagt, so mag es gerathen sein, vor dem Hintritt zum Altar einige Gesangsübungen privatim zu machen.

Hier mag auch die Mahnung im Graduale Romanum zutreffend sein: „Diejenigen, welche sich mit dem gregorianischen Gesang abgeben, müssen in den Regeln desselben dermaßen unterrichtet sein, daß sie durch Stimme und Gesangsweise wahrhaft Gott Lob darbringen, und weder durch Gleichgültigkeit oder Unkenntniß den Gläubigen zum Anstoß sind, noch den ehrwürdigen Gesang schmählich entstellen. Daher mag Allen, auch denjenigen, welche in diesem Gesange gewandt zu sein glauben, die Mahnung gelten, daß sie die einzelnen, in der Kirche Gottes zu singenden Theile vorher durchsehen, vorbereiten, und mit Affekt ohne Defekt ausführen."

In Anwendung dieser Hauptregeln besprechen wir die einzelnen Chorale der Missa cantata, müssen aber noch vorerst den Unterschied in der Gesangsweise der Missa solemnis und der Missa simplex und de Requiem berühren.

Val. Molitor gibt in seinem Directorium (1692) die Regel: „Je nachdem der Tag ein feierlicher ist, ist mit desto mehr Gravität und Würde im Singen die Stimme zu heben und zu mäßigen (sustentanda et moderanda), so daß nämlich an höhern Festen etwas gedehnter (protractius), an niederen schneller, nicht aber höher und niederer (depressius) gesungen werde."

Der Cantus Gregor. ad usum dicœc. Brix. sagt: An festlichen Tagen erhebt sich der Gesang bei der Feier des Officiums mit mehr festlicher Stimme, in den Ferialofficien aber und besonders bei dem für die Verstorbenen, wird ein gedrückterer (tieferer, depressior) Gesang angewendet.

Bezüglich der Tonhöhe scheinen die beiden Citate sich zu widersprechen, indem ersteres keine Erhöhung und Vertiefung zuläßt, letzteres aber für das Ferialofficium einen cantus depressior vorschreibt. Das depressior kann sich im zweiten Fall aber auf die Tonstärke beziehen und hätte den Sinn: ein mehr gedämpfter Gesang.

Immerhin dürfte der Unterschied in der Intonation bei der missa solemnis und simplex nicht ein bedeutender sein, vielleicht bei ein und demselben Sänger nicht mehr als einen ganzen Ton betragen. Bei der miss. solem. möglichst hoch und beim Requiem möglichst tief zu singen, sind verfehlte Extreme. Sonach soll der

*) Als Hülfsmittel sind u. a. zu empfehlen Haberl magister Choralis, und Walter, leichtfaßliche Anleitung zum Choralgesang.

Gesang an festlichen Tagen einer tieferen Empfindung und gehobeneren Herzensstimmung entströmen, schwungvoll langathmig, getragen und volltönend sein, während er sich an niedern Festen (beim Requiem) mehr einer ruhigen Recitation nähert. All zu starkes Dehnen im ersten Falle, durch welches der Fluß der Pronuntiation gehemmt und vor dem Getöne das sprachliche und melodische Element leidet, sowie ein kalter Leseton im zweiten Fall, sind zu vermeidende Extreme.

Das Erste, was der Celebrant beim H o c h a m t singt, ist das "Gloria in exelsis Deo." Möchte dieses immer wohl gelingen!

Die ernsten, um Erbarmen flehende Klänge des Kyrie, sind in alle Herzen gedrungen und haben Zerknirschung und Verlangen nach Heil wachgerufen. Trauer und Sehnen, Betrübniß und Hoffen haben auf den Gemüthern sich gelagert und sie in ernste, weihevolle Stimmung versetzt. Wenn dann ein recht mißtönendes, oder sonst entstelltes Gloria ertönt, so durchzieht die ganze Volksmenge ein Lächeln, Räuspern und Schütteln des Kopfes und die Erbauung hat einen fast irreparabeln Schaden erlitten. Wenn es aber in jenem Wohlklang, Schwung und Würde, wie das in dem unvergleichlichen Choral gelegen ist, erklingt, so ist der Moment von außerordentlicher Wirkung, und geeignet, die Gemüther zu Gott zu erheben und mit hl. Festfreude zu erfüllen. Bei dem Gloria an Duplexfesten (mod. IV) muß der Celebrant es richten, daß er nicht zu hoch anstimmt, um nicht in Verlegenheit zu kommen, sich versteigen zu müssen. Für Tenorstimmen dürfte die höchste

gac cc fgb b b
Intonation sein: Glo-ria, für tiefere Stimmen: Glo-ri-a. Bei dem marianischen Gloria (mod. VIII) wird oft die Diesis (Erhöhung des F in Fis) unrichtig angebracht. Dasselbe soll lauten:

gagfggg g ah c ag efg g
Glo--ria in ex-cel-sis De-o.

Nebst diesen beiden Modi soll auch das Gloria für Sonntage und Semiduplexfeste und das für Simplexfeste im vorkommenden Fall angewendet werden und dem Sänger nicht unbekannt sein. Für die ausdrucksvolle Wiedergabe des Gloria ist nothwendig, sich in den Geist desselben zu vertiefen. Geschichtlich aufgefaßt ist es die Darstellung des Gesanges der h. Engel, mit welchem sie den Eintritt des Erlösers in die Welt begleiten, muß daher von dem möglichsten Adel und von Würde geziert sein. Als Gesang der Kirche ist es die Verkündung der trostreichen Wahrheit, daß durch das Opfer Christi Gott die schuldige Ehre und dem Menschen der Seelenfriede wieder gegeben worden ist; es ist der Preishymnus, den sie in Erkenntniß dieser Wahrheit Gott darbringt. Es trägt daher die Eigenschaft des Erhabenen und Freudigen im höchsten Maaße an sich. In subjektiver Beziehung ist es der Ausdruck der hl. und freudigen Empfindungen des Priesters, der gewürdigt ist, Gott in der Darbringung des Opfers die höchste Ehre zu erweisen und der Vermählung mit dem Fürsten des Friedens entgegen zu gehen. So ist das Gloria die gesangliche Darstellung der erhabensten Ideen und gewaltigsten Empfindungen.

Das "Dominus vobiscum" ist der Gruß des Opferpriesters an das Volk. Es muß der Ausdruck des edelsten Wohlwollens und frommen Wünschens sein, darf daher nicht schreiend oder schläfrig sein. Man wähle jene Tonhöhe, in welcher die Stimme am natürlichsten und ungezwungensten sich bewegt und zur Geltung kommt.

Auch Tenoristen sollten nicht höher als c oder h steigen. Die geeignetsten Töne für Celebrant und Chor sind b, a und as. Ein häufiger Fehler ist der auf den Sylben Do und vo vorkommende

g b b g b b
Terzenfall, z. B.: Do-mi-nus vobiscum, da dieser Vers, überhaupt der Versikel, auf dem gleichen Ton gesungen werden sollen. Unschön ist es auch, die Sylbe vobis*cum* allzulang austönen zu lassen.

Das Oremus wird ohne Tonveränderung gesungen.

Bei der Oration ist der Tonus festivus und ferialis (feierliche und nicht feierliche Ton) zu unterscheiden. Ersterer kommt an allen Doppel- und Halbdoppelfesten und an Sonntagen, der letztere in allen übrigen Fällen in Anwendung. Die Oration im Ton. fest. wird mit Ausnahme der Modulation beim punctum principale und semipunctum ohne Veränderung, auf einem Tone gesungen. Beim punct. principale (:, oder ; oder ,) geschieht die Modulation folgender Weise:

b — — — — — — — — — — — — — — b a g b b
Deus, qui corda fidelium .... illustratione docuisti;

b — —
da nobis ... Beim semipunct. nur durch eine Vertiefung um

b b b a a
einen halben Ton recta sapere ....

Diese Modulationen wiederholen sich bei der Conclusio. Bei per

b b b a b
Dominum nostr. folgender Weise: Filium tuum qui ....

b — — a g b b
spiritus sancti Deus u. s. w. Bei der Conclusio "Qui vivis," oder "qui tecum vivit . . ." fällt das semipunct. ganz weg und bleibt nur die Modulation des punct. princip. auf Sancti Deus. Im Uebrigen wird die Schlußformel auf e i n e m Ton gesungen. Die letzten Worte dürfen etwas protrahirt werden, ohne daß die letzte Silbe allzulang austönt. Folgen mehrere Orationen unter einer Klausel, so hat jede die Modulation des punct. princip. und semipunct. Abgeschmackt ist es, nach jeder Interpunktion um eine

g b b g b
kleine Terze tiefer anzusetzen, z. B. qui vivis, et regnas....

Das Singen der Oration muß gemessen, würdevoll mit guter Betonung und Beachtung der Interpunktionen geschehen. Das dem Mühleklappern ähnliche, eilfertige und sprudelnde Lesen, wie träges und schleppendes Gemurmel ist gleich ungeziemend.

Die Oration im Ferialton wird in der Messe (Missa de feria und de Requiem) ohne irgend eine Modulation unverändert auf einem Ton vorgetragen, während nach den Marianischen Antiphonen, dem Asperges und vidi aquam, nach den Litaneien, bei Benedictionen und beim Todtenofficium am Schlusse der Oration

b — —
und deren Conclusio ein Terzenfall gemacht wird, z. B.... a morte

— — — — — — b g b — — — — — b g
perpetua liberemur. . . . Per Christum Dom. nostrum.

Die Epistel wird nun eine kleine Terz tiefer als die Oration auf einem Ton gelesen, nur vor einem Fragezeichen wird eine Senkung um einen halben Ton mit sofortiger Rückkehr zum laufenden Ton

g — — — — — — — — g fis fis g
gemacht, z. B. Quis cognovit sensum Domini? Diese Interrogationsform wird auch beim Evangelium angewendet. Die 5 oder 6 letzten Silben der Epistel lassen einige Zögerung zu.

Bei dem Evangelium, das wieder in der Tonhöhe der Oration gesungen wird, tritt vor dem Punkt und dem Aufrufungszeichen ein Fall von einer kleinen Terz ein, so zwar daß nach demselben noch etwa drei Silben im laufenden Ton folgen. Dieser Terzenfall soll in der Regel auf eine nicht betonte Silbe kommen; z. B.

b b g b
secundum Joannem. Am Schlusse des Evangeliums wird vor der viert- bis sechstletzten Silbe folgende Modulation angebracht:

b — — — — — — — bgab b b
usque ad consummatio--nem sæculi.

Die Intonation des Credo, die immer die gleiche ist, geschehe mit Bestimmtheit und etwas Gravität, die Festigkeit und Freudigkeit des Glaubens ausdrückend.

Von dem Dominus vobiscum und Oremus vor dem Offertorium gilt das bei der Oration Gesagte. (Schluß folgt.)

Ueber das Dirigiren katholischer Kirchenmusik.

XII.

(Schluß.)

Ohne unser Thema erschöpfend behandelt zu haben, glauben wir doch für den Augenblick dasselbe für unsere Verhältnisse weitläufig genug behandelt zu haben, und kommen darum heute zum Schluß. In diesem wollen wir noch einiges sagen über die Stellung und Haltung des Dirigenten und der Sänger auf dem Chor, worauf dann noch einige Schlußbemerkungen folgen sollen.

Für den Dirigenten kann man zwar keine speciellen Regeln aufstellen, wie er gerade zu dirigiren hat, oder daß er gerade so und nicht anders dirigiren müsse. Ein wirklicher Dirigent ist als solcher geboren, wie der Dichter, und er wird seine Eigenheiten haben. Wer mittelmäßiges Talent hat, und durch seinen Beruf zum Dirigiren katholischer Kirchenmusik herbeigezogen worden, wird mit besonderm Nutzen gemeinschaftlichen Produktionen und dem sogenannten Dirigentenkurs beiwohnen.

Eine allgemeine, feststehende, negative Regel ist die: „Der Dirigent soll sich aller ungewöhnlichen übertriebenen Gesten enthalten.“

Beethoven, der bekanntlich in seinem Alter taub geworden, hatte sich angewöhnt dem Orchester seine Ausdruckszeichen durch allerlei Körperbewegungen anzudeuten. Beim piano bückte er sich nieder, um so tiefer, ein je leiseres piano er wollte. Als er einmal so sich niederbückte, übersah er zwei Halte, und kam deßhalb dem Orchester 10 bis 12 Takte voraus. Erst als es wieder zum forte kam, wo er das Orchester wieder hörte, fand der Meister sich zurecht. Solche und ähnliche Manieren sind nicht anzuempfehlen.

Ist die Direktion eine geistige, seelenvolle, so wird und muß sie allerdings ihren Ausdruck finden. Man wird unwillkürlich beim p oder pp ruhiger taktiren; beim f oder ff erregter sein und weiter ausheben; beim sf, oder wenn eine Note, eine Sylbe, oder ein Wort oder eine Passage besondern Ausdruck verlangt, wird man auch dem Taktstock oder der Hand einen Druck geben. An all das muß man natürlich den Chor bei den Proben gewöhnen.

Beim Gottesdienst soll sodann der Dirigent der heiligen Stätte stets sich erinnern. Es handelt sich nicht darum, daß er mit seinem Chor sich den Beifall der Gemeinde erwerbe. Der Ehre und Anbetung des Allerhöchsten soll der Dienst des Chorpersonals gelten. Aber eben deßhalb soll dieser Dienst auf die möglichst würdige, erhabene, vollkommene Weise verrichtet werden. Alle andern Künste wetteifern für das Haus Gottes und den Gottesdienst das Schönste und Beste zu liefern; soll die Gesangskunst allein zurückbleiben? Man hat sich freilich entwöhnt, den Kirchengesang als eine Kunst zu betrachten. Man hat ihn zum Handwerk erniedrigt und zum Diener niederer oder raffinirter Sinnlichkeit. Aber es geht wieder ein frischer Zug durch die katholische Welt. Katholischer Glaube und katholisches Fühlen sind durch die gewaltigen Kämpfe der letzten Jahrzehnte erstarkt und machen sich überall geltend. So auch beim Kirchengesang, diesem eminenten Ausdruck kirchlichen Fühlens.

Der wackere, kath. Chordirigent wird daher mit heiligem Ernst vor seinem Chorpersonal stehen. Augen und Mienen, seine ganze Haltung wird von diesem hl. Ernst durchdrungen sein, und wehe dem schwatzhaften, flatterhaften Sänger oder der Sängerin, die durch ihre Unachtsamkeit und Unehrerbietigkeit den kirchlichen Kunstgesang verpfuscht hat! Mit Recht zürnen Augen und Mienen des Dirigenten.

Aber seine Augen und Mienen, seine Bewegungen sollen auch wirklicher Ausdruck der empfundenen Gedanken und Gefühle sein. Durch diese sinnlichen (äußern) Zeichen soll er auch das Chorpersonal mit zu denselben Gefühlen und zu derselben Andacht hinreißen.

Man hüte sich jedoch vor Affektirtheit und Uebertreibung, die gerade die entgegengesetzte Wirkung hätten: zur Lächerlichkeit führen müßten und den Dirigenten unfähig machten die Sänger zu beherrschen und von ihnen den richtigen Ausdruck zu erwirken.

Bei aller Begeisterung muß der Dirigent sich immer der Selbstbeherrschung in hohem Grade befleißigen.

Vernehmen wir von einem competenten Beispiele: Franz Liszt. Er dirigirte bei der Beethovenfeier zu Weimar (26.—29. Mai 1870) Beethoven's 9. Symphonie. Hr. Uhde (angeführt in der Schrift Ueber d. D. S. 31) schreibt darüber: „Franz Liszt stand auf dem Dirigentenplatze, wie immer im langen, schwarzen Gewande, die Züge von Freude durchglüht, offenbar glücklich, den großen Todten zu feiern. Die Aufführung war voll Glanz und Kraft, Liszt's Energie und Geist war es, der Alle durchdrang, Alle mit Feuereifer beseelte. Aber wie dirigirt er auch! Weit entfernt vom gleichmäßigen Schwingen des Taktstockes, deutet er in Geberden und Gesten auf einzige Art den Geist des Tonwerkes an. Jeden frappanten Einsatz irgend eines Instrumentes markirt er scharf, oft durch leises Aufstampfen mit dem Fuße; bei Motiven von sangbarem Charakter schwebt die feine weiße Hand in langen und langsamen Linien durch die Luft, sanft aber plötzlich, zur Faust geballt, nieder, wenn ein einschneidender Akkord einfällt. Bei bewegten Rhythmen geht der Taktstock im Tempo oft mit jedem Sechszehntel mit, wenn er ihn nicht gerade aus der Hand gelegt hat, was sehr häufig der Fall ist. Geht es zum Schlusse in sich steigernden, breiten Akkorden, so erhebt er beide Arme und breitet die Hände weit aus; tritt ein Piano, so scheint die ganze Gestalt zusammenzusinken, während sie umgekehrt riesig wächst, wenn ein Crescendo eintreten soll; Liszt erhebt sich dann oft auf die Zehen so hoch er kann und reckt die Arme über den Kopf. Die Partitur braucht für ihn gar nicht da zu sein, er sieht sie kaum an, blickt überhaupt bei Momenten, welche sich von selber machen, wie z. B. ein langes, andauerndes Thema in langsamem Tempo und leichter Taktart, sinnend vor sich nieder, bewegt kein Glied und kreuzt die Arme über dem Rücken. Dann ist er ganz Ohr, sich voll erfreuend an dem majestätisch daherrauschenden Strome der Melodien, bis er dann plötzlich wieder emporschnellt, um kühn und energievoll einzugreifen. Das ist originell, und Mancher mag es barok finden, aber man muß es beobachtet haben, wie der Geist, der diesen Dirigenten beseelt, jedwedes Instrument hinreißt! Ein belebender, frischer Quell der Anregung geht, wie von jeder bedeutenden Persönlichkeit, so auch von dieser aus."

Einen Hauptfehler in der äußeren Haltung begehen manche Dirigenten dadurch, daß sie ihre Arme zu viel gebrauchen und dieselben oder den Dirigentenstab zu weit ausschwingen. Ein solcher Dirigent ist unfähig schnelle Tempos zu dirigiren; er wird sie verschleppen, und von Bestimmtheit und Präzision, von musikalischem Ausdruck kann keine Rede sein.

Bei der letzten Generalversammlung des deutschen Cäcilienvereins schlug ein Dirigent bei seinem Chore so gewuchtige Taktschläge, und der sonst gute Chor sang in Folge dessen in so gewaltigen Stößen, daß man lächelte, und sicher laut aufgelacht hätte, wenn man nicht in der Kirche gewesen wäre. Wozu denn dieses gewaltige Ausschlagen? Die Sänger müssen gewöhnt werden auf den Dirigenten zu schauen, auf ihn zu merken. Ihre Augen sollen sich nur flüchtigen Blickes auf die Noten werfen um sogleich wieder dem Dirigenten zugewandt zu sein. Da müdet sich also der Dirigent umsonst ab, und mit viel einfacheren, aber desto bedeutungsvolleren Handbewegungen kann die Direktion wahrhaft elektrisirend auf den Gesangchor wirken.

Daß die richtige, gegenseitige Aufstellung des Dirigenten und der Sänger hierbei wesentlich ist, ist klar. Der Dirigent muß leicht alle Sänger übersehen können, jedoch nicht zu hoch stehen, damit die Sänger ihre Blicke nicht zu weit von den Noten entfernen müssen. Die Sänger sollen Alle ihr Gesicht dem Direktor zuwenden.

Mein Chor stellt sich in folgender Weise auf:

Ist der Chor zahlreich, so sollen die kleinern den größern Sänger vorangestellt und für die rückwärtsstehenden erhöhte Stände angebracht werden. Es ist aber besonders zu empfehlen, daß man diejenigen, die sicher singen, hinter die andern stelle, damit sie diese beeinflussen, nicht umgekehrt, von denselben beirrt werden.

Auf mancher Empore ist freilich eine ordentliche Aufstellung kaum möglich, wegen des beschränkten Raumes. Der erwachte Eifer für den Kirchengesang wird hoffentlich diesem Mangel steuern.

Sehr vortheilhaft sind auch die Pulte. Wenn die Musikalien auf denselben liegen, so können mehrere Sänger eine Stimme benützen, wobei dann dieselbe ruhig liegen bleibt, und die Sänger, ohne Gefahr die Stelle zu verlieren, auf alle Feinheiten der Direktion sehen können. Sie kosten auch so ein enormes Geld nicht und in einem halben Tag sind so viele gemacht, als man in der Kirche und im Probelokal braucht. Etwas feinere Arbeit gereicht dem Hause Gottes freilich nicht zur Unzierde!

Alles geschehe auf geordnete Weise, und eine wohlgeordnete Empore (wozu auch ordentliche Pulte gehören) ladet auch eher ein zu einem wohlgeordneten Betragen auf dem Chor. Dieses aber ist geradezu einer der wesentlichsten Punkte, wovon vielfach die Leistungen des Chores abhängen.

Darum noch ein Wort an die Sänger:

Mitglied eines katholischen Kirchenchores zu sein ist ein heiliger Beruf. Hat Euch Gott Fähigkeit und eine Stimme gegeben, sein hl. Lob zu singen, so sollt Ihr Euch nicht weigern, diese Gabe dankbar zu verwerthen. Nicht Ihr habt Gott erwählt, sondern Gott hat Euch erwählt, daß Ihr lebendigen Antheil nehmet an

der feierlichen Vollziehung des heiligen Gottesdienstes. Darum singet aus Liebe und zur Ehre Gottes; und seid bereit die nöthigen Opfer gerne zu bringen. Euer Direktor nimmt unter Euch die Stelle des von Gott gesetzten Obern ein. Ihm sollt Ihr deßhalb auch mit der gebührenden Achtung, Ehrfurcht und Liebe begegnen, und ihm in Allem gehorsam sein, was er in Kraft dieses Amtes von Euch billigerweise verlangt. An Euch ist es, seine Mühen und Arbeiten ihm zu versüßen durch pünktlichen Gehorsam, pünktliches Erscheinen bei den Proben, durch Aufmerksamkeit und anständiges Betragen. Ein eifriger Chordirigent fühlt das ganze Gewicht seiner Würde und Bürde, und er trägt diese meistens neben der seines anderweitigen Berufes, womit er für sich und seine Familie das tägliche Brod verdient. Er muß viel, sehr viel Geduld üben mit Euch. Darum habt sie auch mit ihm und kommt ihm entgegen mit unermüdlichem Eifer und kindlicher Ergebenheit. Ein stolzes, trotziges, widerspenstiges Betragen ist eines katholischen Chorsängers unwürdig. Euer Anstand und Euere ungeheuchelte Frömmigkeit zeige sich überall im Leben. Ein Chorsänger, der ein liederliches, ungezogenes Leben führt und dann an Sonn- und Festtagen auf dem Chor singt, ist ein Aergerniß für die ganze Gemeinde.

Besonders sollt Ihr Eurer Stellung eingedenk sein beim Gottesdienst selbst. Ihr seid im Hause Gottes, vor dem verborgenen Gottmenschen im Tabernakel gerade so gut, als die Kinder und Erwachsenen in dem Schiffe der Kirche. Von Euch gilt gerade so gut, daß Ihr die weltlichen Sorgen und Angelegenheiten vor der Kirchthüre lasset und es ist höchst ungeziemend, und Sünde, unnöthig zu reden und vielleicht die neugierigen Blicke beständig über der versammelten Gemeinde herumschweifen zu lassen. Wenn Ihr nicht zu singen braucht, so kniet hin und betet!

Möge aber auch der Chordirigent in Allem mit gutem Beispiel vorangehen!

Und nun, noch einen Blick rückwärts, mit einem Gedanken für die Zukunft. Nächstens sind es fünf Jahre, daß der Cäcilien-Verein in Amerika in's Leben gerufen ward. Es ist sicher, daß schon mancherorts Vieles zum Bessern gethan worden ist, und daß der Cäcilien-Verein schon manche gute Früchte gebracht. So weit steht er noch muthig und kräftig da, wenn auch vielleicht zum Aerger Mancher, die auf sein rasches Verschwinden gebaut hatten. Es hätte aber noch mehr gethan werden sollen und können.

Und was für eine gedeihliche Zukunft Noth thut, das ist thatkräftige Vereinigung aller derjenigen, denen die Reform der Kirchenmusik am Herzen liegt. Mit dem bloßen Klagen über unkirchliche Musik ist's nicht gethan. Und dadurch, daß man dem Cäcilien-Verein entgegenhält, was er noch nicht gethan und noch nicht thut, wird's auch nicht besser. Ebenso bringt das beständige Klagen, daß der Cäcilien-Verein zu große Anforderungen an die Chöre stelle, es zu gar nichts. Wir haben schon oft betont, daß die Gründung von Pfarrvereinen und die kirchenmusikalischen Produktionen absolut und wesentlich nothwendig sind. Nun hat man tausenderlei Ausreden und Einwände, denen wir hier nicht begegnen wollen. Aber, wenn man auch zugeben muß, daß zur Stunde manche Chordirigenten nicht fähig sind die Cäcilianische Musik und den Choral zu pflegen, so würden dieselben eben dadurch befähigt, daß man Pfarrvereine gründete und dieselben zu gemeinschaftlichen Produktionen vereinigte. Rev. J. B. Jung.

Kirchenmusik in Italien.

In seinen unübertrefflichen „Bunten Blättern" bringt der große Kunstkenner A. W. Ambros (cf. Caecilia 1877, p. 8) auch eine Abhandlung unter der Aufschrift „Musikalisches aus Italien." Weil man in Amerika sich vielerorts auch mit „klassischer, italienischer Kirchenmusik" rühmt, — und nicht ohne Grund, wie der Leser alsbald ausfinden wird —, so theilen wir hier mit, was Ambros von der „italienischen Kirchenmusik" zu erzählen hat. Sollte man beim Durchlesen zu dem Resultate gelangen „Gerade wie bei uns (in Amerika)," so wäre das so unrichtig nicht. Ambros schreibt p. 30. ff.:

„Von der Opernbühne ging das Verderben in die Kleinkunst der Romanze, der Canzone über und ebenso in die Kirchenmusik, in der uns von allen Kirchenchören die leichtfertigsten Rossinismen entgegentönen. Warum nicht? Ist doch Rossini ein Classiker, der divino maestro assoluto. „Das Schöne bleibt überall schön, warum nicht auch in der Kirche?!" belehrte mich Jemand in Florenz, als ich an der Sache Aergerniß genommen. Ich konnte nichts thun als mich bei diesem Ausspruche beruhigen, rieth aber, doch auch das Corps de ballet um den Altar tanzen zu lassen. Daß man die weltliche Musik, die Theatermusik der glänzenden Musik-Zeit Italiens, und was sonst der Unterhaltung gedient hat, als „veraltet" beiseite schiebt, möchte hingehen, aber daß man eine ganze glorreiche Literatur von kirchlicher Musik der römischen, venetianischen und neapolitanischen Schule kurz und gut über Bord wirft, sie ignorirt, was sage ich, nicht einmal von ihrer bloßen Existenz etwas zu ahnen scheint, geht denn doch über jedes Maß hinaus.

In dem Sänger-Collegium der päpstlichen Kapelle zu Rom haben sich allerdings Compositionen des Palestrina-Styles erhalten, man hört an bestimmten Tagen gewisse Stücke von Palestrina, Morales, Allegri, Biordi, Pitoni, ꝛc. Die Improperien am Charfreitag, das Miserere sind noch jetzt in ihrer Art erstaunliche Leistungen. Aber, unbegreiflicher Widerspruch, dieselben Sänger, welche hier an Reinheit der Intonation, an feinster Nüancirung, an seelenvollem Ausdruck Nichts zu wünschen übrig ließen, schreien bei der nächsten "Capella papale" in der nicht großräumigen Sixtinischen Kapelle ihren Palestrina so unglaublich roh und seelenlos herunter, daß man den eigenen Ohren nicht traut und sie sich lieber zuhalten möchte. Crier comme un aveugle (schreien wie ein Blinder) sagen die Franzosen, statt dessen könnte es auch heißen: Crier comme un chanteur de la chapelle du pape (Schreien wie ein Sänger der päpstlichen Kapelle). Noch unter Baini's Leitung wurden die Leistungen der Kapelle als ganz vorzüglich gerühmt. Baini starb am 21. Mai 1844 zu Rom, es hat von da kein Vierteljahrhundert gebraucht, um die Kapelle zu dem zu machen, was man jetzt zu hören bekommt. Und schon hat auch die berühmte Charwoch-Musik der Sixtina in neuester Zeit ihren bedenklichen Riß bekommen. Am Mittwoch der Charwoche 1866 wurde Allegri's, am Charfreitage Bai's Miserere gesungen, am Donnerstag ein neues Miserere von — Abbate Mustapha, dem alten Sopran der Kapelle. „Prophete rechts, Prophete links, Mustapha in der Mitten." ....

Am 21. April 1868 wurde in der deutschen Kirche dell' Anima das Requiem für den König Ludwig von Baiern gefeiert. Die päpstliche Kapelle sang dazu, und unter Anderem das Dies irae von Pitoni. Wie roh und handwerksmäßig diese feine Composition ausgeführt wurde ist nicht zu sagen, die köstlichen kleinen dreistimmigen Episoden des Tuba mirum, Liber scriptus etc., welche den exactesten Vortrag verlangen, gingen höchst bedenklich ungenau. Von ungleich feierlicherer Wirkung ist es, wenn irgendwo statt figuraler Compositionen der bloße Cantus planus gesungen wird, wie dies einige Wochen später bei der Bestattung des Grafen Ludwig v. Stainlein (beiläufig gesagt, eines sehr talentbegabten Tonsetzers) in der Kirche S. Sabina auf dem Aventin geschah. Man begreift hier erst ein in der Geschichte immer wieder erzähltes, aber allgemein mißverstandenes Factum: wie es beim Tridentinum, trotz der herrlichen Compositionen eines Morales, Goudimel, Animuccia, Costanzo, Festa u. s. w. in Frage kommen konnte, den kunstvoll vielstimmigen Gesang abzuschaffen und statt dessen blos die rituellen gregorianischen Intonationen einzuführen — man begreift erst diese Klagen über das „Durcheinanderschreien der Sänger, bei welchen keine einzige Sylbe des Textes zu verstehen sei," den derben Witz des Cardinals Capranica, welcher meinte: „es klinge wie ein geschüttelter Sack voll Ferkel." An den uns noch jetzt Schwarz auf Weiß vorliegenden Compositionen lag der Fehler auf keinen Fall, vermuthlich aber in der Ausführung, die auf vielen Kirchenchören sicher nicht die beste war. So wahrhaft überirdisch der Palestrina-Styl bei gutem Vortrage ist, so unleidlich wird er bei auch nur mittelmäßigem, wie denn auch eine Rafael'sche Madonna in einer mittelmäßigen Copie um desto unausstehlicher ausfällt, je himmlischer das Original ist. Ich fürchte, der wahre Palestrina-Gesang wird gerade in seiner Heimath bald auch eine verschollene Tradition sein..... Die Kirchenmusik nach modernem Zuschnitte aber holt sich ihre Phraseologie aus dem Operntheater, der Italiener will in der Kirche

dieselben Motive, Schnörkel, leidenschaftliche Accente und Drucker hören, an die er sich in der (modernen) Oper gewöhnt hat. Die Solisten in der Kirche, meist Naturalisten mit prächtigen, aber ungebildeten Stimmen, legen los, wie etwa die Straßensänger vor den Kaffeehäusern, an welche sie in sehr bedenklicher Weise erinnern — Caricaturen des gebildeteren Opernsängers. Der veredelnde Klang der Frauenstimme bleibt ausgeschlossen, rohe Knaben-Soprane ersetzen ihn, wenn nicht gar, wie Berlioz erlebte, Falsettisten. Die Orchester-Instrumente (sie wären zu „weltlich" und zu „frivol") ersetzt die begleitende Orgel mit Registern, welche Oboen, Clarinetten u. s. w. nachahmen. Bei einem Hochamte in S. Carlo de' Catinari in Rom hörte ich einmal gar die Sänger sich in das Labyrinth eines fugirten Satzes hineinwagen; es lief indessen glücklich ab und zuletzt wurde kein Mann vermißt. Das schlimmste Capitel in der italienischen Kirchenmusik ist das Orgelspiel. Hier hört aller Humor auf, die Sache wird geradehin empörend. Die Orgelphantasie, welche das Offertorium einleitet, ist insgemein ein Ragoût aus allen möglichen abgedroschenen Phrasen, Wendungen, Melodiefetzen, an denen wir uns bei Donizetti und Verdi übersatt gehört haben, Läuferchen, Trillerchen, übel auf einander platzende Akkorde, Tanzrhythmen, dazwischen donnert zuweilen das Rollen des Paukenregisters oder fällt, bei besonders brillanten Stellen, ein helles Glockenspiel ein. Die linke Hand des Orglers ergeht sich fast immerfort in sogenannten Brillenbässen oder in rasche Viertelnoten anschlagenden Dreiklängen. — In St. Maria in Cosmedin zu Rom hörte ich den Organisten beim Kirchenfeste auf der gräulich verstimmten Orgel einen marschartigen Satz staccatissimo herunterspielen, es klang täuschend wie Gemecker! Am Himmelfahrtstage 1868 hörte ich — ich muß es sagen, mit einer Art inneren Grimmes — in der Unterkirche des Sacro Convento zu Assisi den Orgler neben dem Franciskusgrabe, unmittelbar unter den vom großartigsten Dante'schen Geiste erfüllten Malereien Giotto's, eine Galoppade herunterdreschen („spielen" konnte man nicht wohl sagen), welche etwa zu einer Orgie trunkener Matrosen die passende Musik abgegeben haben würde. Das Pedal vermeiden die Herren Organisten, als seien es die glühenden Pflugscharen, über welche einst die hl. Kunigunde zum Erweise ihrer Tugend hinwandern mußte. Höchstens treten sie zum Schlusse ihrer Sätze zwei Töne, Dominante und Tonica, mit Pfundstiefeln. So sieht das Orgelspiel in dem Lande aus, an dessen Orgelwerken einst Meister saßen wie Andrea und Giovanni Gabrieli, wie Claudio Merulo, wie Ercole Pasquini — wie Frescobaldi, der größten Meister aller Zeiten einer! Die Profanation geht in's Unglaubliche. In der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz hörte ich während der Militärmesse von der breit vor dem Hochaltar hingepflanzten Militärbande die Ouverture zu Flotow's „Martha" spielen! Am Altare tönten die Glöckchen zum Momente der Elevation, zugleich erklang das lustige Motiv des Marsches der Mägde nach Richmond! Hätte in diesem Augenblicke Mephisto neben mir gestanden, er würde mir vielleicht zugerufen haben: „Greifst Du nach dem Donner? Wohl, daß er euch elenden Sterblichen" u. s. w. Wer weiß, was ich gethan haben würde, hätte mir ein kleiner Donnerkeil zur Verfügung gestanden. Der Nonnengesang in Trinita de' Monti ist noch anhörbar, er hat etwas Unschuldiges; aber die Melodien selbst, welche man zu hören bekommt, sind doch wieder flache, süßliche Liedeleien. Kurz, die Kirchenmusik in Italien ist zu einer Entartung herabgesunken, welche in der Geschichte der Musik ganz ohne Beispiel ist. Für den Katholiken ist sie ein Schmerz und ein Aergerniß, für den Nichtkatholiken ein Gegenstand verachtungsvollen Spottes. Ein Mittel zur Heilung sehe ich aber wirklich nicht ab, — bei solcher Depravation in Grund und Boden hinein bleibt kaum ein anderes übrig, als das heroische, kurz und gut nur den planen gregorianischen Gesang zu gestatten.

Fragen und Antworten.

44.) Was versteht man unter Pneumatik, pneumatischem Hebel?

Der pneumatische Hebel ist 1832 von dem Engländer Barke erfunden und zuerst in Frankreich angewandt worden. Derselbe hat den Zweck, das Spiel des vollen, also gekoppelten Orgelwerkes zu erleichtern und besteht darin, daß durch einen besonderen Balg stark verdichtete Luft erzeugt wird, durch welche Hebel in Bewegung gesetzt werden, die dann die Ventile der angekoppelten Manuale herabziehen. Der Spieler hat also mit seinen Fingern nur den Widerstand des Hauptmanuals zu überwinden, während jene Hebel die sonst für die übrigen Manuale nöthige Kraft ersetzen. —

45.) Was bedeutet das Wort „Dilettant?"

Dieses Wort kommt vom italienischen dilettante, und bezeichnet einen Liebhaber der Kunst, und der Tonkunst insbesondere, der dieselbe nicht ex professo, sondern bloß zu seinem Vergnügen treibt, sich mit ihr also aus Liebhaberei, nicht aus Beruf abgibt. Obwohl man unter Dilettanten sich gewöhnlich Leute vorstellt, welche die Musikkunst nicht gründlich verstehen, so ist doch gewiß, daß in ihre Reihen eine sehr große Anzahl der gebildetsten Kenner und wahrsten Kunstfreunde zählen, und andrerseits unter dem berufsfertigen Musikantenthum eine bisweilen größere Anzahl von solchen sich findet, welche von der ästhetischen und historischen Grundlage ihrer Kunst nichts verstehen, und lediglich auf das Technische losarbeiten — handwerksmäßig. —

46.) Was versteht man unter „Dynamik?"

Mit diesem Worte bezeichnen einige Tonlehrer die Lehre von den Modificationen der Töne nach Stärke und Schwäche. Dynamische Zeichen wären also pp, p, mf, f, ff, etc. —

47.) Was versteht man unter „Dominante?"

Dominante (lat. dominans, herrschend) ist derjenige Ton, welcher über dem Grundtone besonders hervortritt. In dem neuen Tonsystem bezeichnet man mit dem Worte „Dominante" die V. Stufe der Tonart, von den älteren Lehrern "Quinta toni" genannt. Im gregorianischen Tonsystem bezeichnet man mit „Dominante" denjenigen Ton, der am öftesten gebraucht wird, auf dem bei dem Psalmengesange, Präfations- und Pater noster-Gesang ꝛc. der größte Theil des Textes recitirt wird; im I. Tone ist die Dominante a, im II. Tone f, im III. Tone c, im IV. Tone a, im V. Tone c, im VI. Tone a, im VII. Tone d, im VIII. Tone c, im IX. Tone e, im X. Tone c, im XI. Tone g, im XII. Tone e.

48.) Was bedeutet das Wort „Nüance, Nüancirung?"

Dieses Wort, hauptsächlich in der Malerei gebraucht, bedeutet die Schattirung, die Abstufung einer Farbe, auch die Abstufungen einer Farbe mit einer anderen, von Dunkel und Licht, von Licht und Schatten. In ästhetischer Hinsicht besteht die Nüance oder das Nüanciren in der allmäligen Steigerung und Verschmelzung der einzelnen Glieder der Darstellung zu einem Ganzen. Dazu gehört, von Seite des Darstellers sowohl wie des Wahrnehmers, große Bildung und feiner Geschmack. Die Bedeutung des Wortes Nüance in der Musik ist nun klar; denn auch da spricht man von Schattirung, Klangfarbe, Tonstärke, Steigerung, Verschmelzung, Licht und Schatten.

(Fortsetzung folgt.)

Culturhistorisches.

Soeben komme ich aus der Cathedrale, wo für den hl. Vater ein „feierliches" Requiem abgehalten wurde. Lassen Sie mich über den dabei verübten Skandal berichten. Als der H. H. Erzbischof mit etwa 40 Priestern das Chor betrat, begann eine Militär-Kapelle eine für diese Gelegenheit componirte („combinirte" wäre richtiger) Trauerhymne zu executiren, nach der der Choral-Introitus „abgeplärrt" wurde. Unmittelbar darauf folgte Kyrie aus Missa solenelle von Gounod. — Graduale und Tractus blieben aus, es folgte Dies irae. Dieser so ergreifende Gesang wurde von einigen Choralhenkern in einer Weise abgeleiert, die mich an jene Art Musik erinnert, wovon der heurige Cäcilien-Kalender pag. 8 u. f. f. berichtet. Domine Deus aus Verdi's Requiem. Wie wunderschön (!) sich die 32tel

u. s. w.

auf der Orgel gespielt, ausnahmen, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Die Präfatio wurde vom Celebranten ferial intonirt,

Orgel und Chor antworteten solemn. Dann hüpfte das Sanctus aus Weber's Messe herab und als die Klingel das Zeichen gab, daß Alles in tiefem Schweigen der hl. Wandlung entgegenharre, da setzte die Militärmusik wieder ein und spielte bis zum Pater noster. Das Agnus Dei aus obiger Messe von Gounod, welches folgte, enthält den, — besonders für ein Requiem — gewiß sehr liturgischen Text: Agnus Dei, qui tollis etc. etc. miserere nobis. (Tenore Solo) Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum—Agnus Dei etc. etc. miserere etc. sed tantum dic u. s. w.—Agnus Dei, etc. dona nobis u. s. w. (Der Text war mir neu!) Nachdem das Requiescat mit einem „A—ha—mön" erwidert war, gab die Militärkapelle — den Marsch aus dem Propheten von Meyerbeer zum Besten, unter dessen Klängen der H. H. Erzbischof zur Tumba schritt! — — (Hätte ich's nicht selbst erlebt, ich hätte es nicht geglaubt.) Nun wurden von den „Choralhenkern" subvenite,— einige Responsorien aus der Matutin und das Libera in schrecklicher Weise „abgeplärrt" und ebenso begleitet.

Es mag bei Gelegenheit der Todtenfeier für den allverehrten hl. Vater so mancher Unfug auf den Kirchenchören verübt worden sein, — was hier geschah, war wohl einer der ärgsten. — Satis!

Berichte.

Milwaukee, Wisc.

Der Chor der S. Franciscus-Kirche hat seit August 1877 folgendes Neue geübt:

Missa S. Josephi, von J. Singenberger; Missa septimi toni, v. Witt; Confitebuntur, von Wesselack; Ave Maria, von Molitor; Tui sunt coeli, von Stehle; Veritas mea (II. toni), von Witt; Hymnus: Ave maria stella, von Ett; Veni Creator, Stabat mater, Iste Confessor, von Singenberger; Alma redemptoris, von P. Rampis; Alma redemptoris, v. Witt; Ave regina, von Singenberger; Tantum ergo, von Witt; Adore Te, von E. Frey; 3 Tantum ergo für Frauenchor, von Aiblinger, Waldeck, Fr. Liszt; für Männerchor: O bone Jesu, Panis angelicus, Tantum ergo, Ave Maria, von Neckes („6 liturg. Gesänge"); Veni sancte, von P. de Doß; Jesu dulcis, von B. Kothe.

Außerdem wieder geübt mit den Männern:

Missa choralis in festis solemnibus und Credo I., gregorianischer Choral, aus Pustet's Ordinarium Missae.

Am 12. Dezember 1877 wurden dem Chore Statuten gegeben, und er bekam den Namen: „S. Cäcilia Kirchenchor."

St. Lindenberger, Lehrer und Organist.

Westphalia, Mich., 6. Februar.

Es dürfte wohl Zeit werden, daß auch der Chor der S. Mariengemeinde in Westphalia ein Lebenszeichen von sich gibt. Der Gebrauch der Peters'schen und Lambilott'schen Sachen des Memorare gehört trotz großen Jammern verschiedener Sänger nunmehr doch der Vergangenheit an. Unser neues, zwar noch sehr bescheidenes Repertorium enthält folgende Gesänge: Missa in hon. S. Fidelis und "Tota pulchra," von J. B. Molitor; O salutaris, von Albrecht; Tantum ergo und Veni Creator, von Singenberger; Tantum ergo, von Ett; Alma redemptoris, von Singenberger; Ave regina, von Lotti; Salve regina, von Koenen; Missa in hon. S. Henrici, von A. Kaim. Für Männerchor übten wir Schweitzer's Messe in C und O salutaris, von Mandlinger. Unsere Kinder singen nunmehr aus dem Gesangbuche von J. Steenarts; außerdem Ihre "Easy Mass" und Missa in hon. S. Aloysii. Der Gesang unserer Kinder berechtigt in der That zu den besten Hoffnungen.

Fr. Locher, Organist.

St. Francis Station, Wisc.

Neu geübt:

Inveni David, von Witt; Ave regina, von Maldeghem, Witt, aut inc.; Meditabor und Justitiæ, von Kornmüller; Benedictus, von Nachbaur; De profundis, von Witt; Ave verum, von Witt; Tantum ergo, von Singenberger; Requiem, von Ett; letzteres wurde nicht aufgeführt; wir singen das Requiem nur choraliter und zwar selbstverständlich vollständig, in Uebereinstimmung mit der Liturgie; ferner wurden geübt: Könen's Messe für dreistimmigen Männerchor, und Witt's Litanei zum Hhl. Herzen Jesu für Soloquartett und Chor. Ave Regina, von Lotti; Adoramus, von Roselli; Tristis est und In monte Oliveti, von Klein.

J. Singenberger, Prof.

St. Meinrad, Ind., 15. Februar.

Seit dem Feste S. Meinradi wurde Folgendes gesungen:

Alma Redemptoris von Palestrina, Witt, Soriano; Adoro, von Witt; Ave Maria, von Arcadelt; Ecce quomodo, von Händl; Requiem von Ett; Officium pro defunctis, Hæc est dies, von Händl; Ecce nunc benedicite, von Palestrina; Diffusa est, von Schaller; neu eingeübt wurde: Jubilate, von Aiblinger; Adoramus, von Kothe; Ave regina, von Witt; Sacris solemniis, von Witt; Tenebræ factæ sunt, von Klein; Scapulis suis und Meditabor, von Kornmüller; Domine Deus, von Stehle. — Die Sänger zeigen immer den besten Willen, und mit gutem Willen und nöthiger Uebung läßt sich Etwas machen. Sind drei Stunden per Woche nicht hinreichend, so singen wir sechs Stunden, wenn nothwendig noch mehr!....

P. Pius-Böhm, O.S.B.

Kings P. O., Ja., 14. Februar.

.... Ich habe hier, wie Ihnen bereits bekannt, einen Pfarrverein gegründet, der achtundzwanzig Mitglieder zählt. Ich habe keine Frauenstimmen, viel weniger Knabenstimmen, da die Kinder vom Singen hier bisher nichts wußten!! — Wir singen nur Choral und zwar ohne Orgel. Ich habe bis jetzt eingeübt: 1) die Vesperpsalmen, welche auch schon recht gut gesungen werden; 2) eine Choralmesse (in Duplicibus) mit Credo I.; 3) Tantum ergo, Veni Creator und "Asperges" &c., aus P. Mohr's „Cäcilia." Vor Allem haben wir die „Elemente der Choraltehre" theilweise durchgenommen und gedenken dieselben noch ferner als Uebungsstoff zu gebrauchen. Es wird Alles liturgisch gesungen; ich habe einen Sänger, der den Choral ziemlich „vom Blatte" singt.... Einige von den Sängern kommen drei Meilen weit bei Wind und Sturm. Proben haben wir Mittwoch Abends und Sonntags nach der Vesper, jedesmal circa 1½ Stunden. Einige lesen die Noten schon schnell und verstehen die Intervalle gut, da ich oft darauf zurückkomme. Jeder hat sich P. Mohr's „Cäcilia" angeschafft....

Rev. J. A. Schulte.

St. Cloud, Minn.

Wir übten die Missa S. Anna von Kaim; Anfangs gefiel sie nicht, jetzt meinen doch Viele, es sei die schönste Messe, die hier noch je gesungen wurde, selbst schöner als Lambilotte's und Mozart's „Zwölfter".... Mit dem Männerchor üben wir zweimal in der Woche. In der Kirche sangen wir "Jesu dulcis" von Kothe, "Sacris solemnis" von Witt, "Veni sancte" von Frey, "Veni Creator" von Singenberger; auch weltliche Lieder üben wir....

J. Rentz, Lehrer und Organist.

Recensionen.

Von dem Verleger R. Oppenheim in Berlin wurde uns zugesandt:

Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulations-Lehre. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musikinstituten, Seminarien u. s. f. und zur Aufklärung für jeden Gebildeten, von **Otto Tiersch.**

Eine allgemein verständliche Darstellung der wichtigsten musikalischen Fragen nach dem Standpunkte der heutigen Theorie und Praxis in der Tonkunst. — Auf dem Felde der Musiktheorie ist allerdings schon von Vielen mit mehr oder weniger Erfolg gearbeitet worden, indessen bleibt im Interesse unseres Publikums sowie der Componisten selbst noch Manches zu thun. Das so beliebte Losungswort „Nur praktisch!" gereicht jeder Kunst, mithin auch der Musik, zum Verderben; die Kunst wird zum Handwerk. Freilich ist es sehr bequem, in vornehmer Großthuerei um Theorie sich nicht zu kümmern; und daß selbst Musiker von „Namen" — sich dieser Bequemlichkeit rühmen können, beweisen deren „Werke." Es ist aber gerade die Musiktheorie dem Componisten so nothwendig wie dem Dichter die Grammatik, und dem musikliebenden Publikum so unerläßlich, wie jedem Gebildeten die Schulbildung. Vorliegendes Werk liefert in dieser Beziehung einen schätzenswerthen Beitrag, der allerdings von Verschiedenen verschieden beurtheilt werden mag. Eine Harmonie- und Modulations-Lehre hat, wie der Verfasser p. 18 sagt, „die in anerkannt mustergiltigen Tonstücken vorkommenden einzelnen Fälle von Tonverbindungen aufzusuchen, eingehend zu betrachten und auf allgemeine Gesetze zurückzuführen." Sie hat also speziell wissenschaftlichen Charakter, setzt die „Allgemeine Musiklehre," d. h. die Erklärung der in der Musik gebräuchlichen Zeichen und Ausdrücke, voraus, und hilft den Zweck der „Compositionslehre," d. h. die Anleitung zur Gewandtheit im praktischen Gebrauche von Tonverbindungen und musikalischen Formen, erreichen. Und gerade dieser wissenschaftliche Charakter der Harmonielehre ist in höchst verdienstvoller Weise in vorliegendem Werke mehr gewahrt als in anderen diesbezüglichen Erscheinungen der Neuzeit. Diese bilden meist wohl eine mehr oder minder gute Zusammenstellung von praktischen Einzelheiten, von Regeln, die einmal dem Gedächtnisse eingeprägt, mechanisch angewandt werden sollen. Hingegen

sind in diesem Werke die Regeln das Resultat gründlicher, wenn auch kurzer wissenschaftlicher Erörterung; die Definitionen sind klar und wohl begründet, und werden deßhalb, wenn auch theilweise neu, doch sofort einleuchten; für die Richtigkeit der zu Grunde gelegten Prinzipien, spricht die in den eingeführten Beispielen nachgewiesene Uebereinstimmung mit der Praxis guter Componisten; ferner Auktoritäten wie M. Hauptmann (in Beziehung auf Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe). Abweichend von anderen Lehrbüchern setzt dieses Werk nicht die ganze Intervallenlehre voraus, sondern bloß die Bekanntschaft mit den drei Grundintervallen (reine Oktav, reine Quint und große Terz) und mit dem Ganz- und Halbtonschritte. Daß der Verfasser die Anfangsgründe der Akustik hier, wo ja auch die Entstehung von Tonsystemen begründet werden soll, so leicht verständlich, und wenn auch kurz, doch hinlänglich behandelt, gereicht ihm zu besonderem Verdienste. Alle diese Vorzüge, in Verbindung mit der ganz vorzüglichen Methode in der Behandlung des Stoffes, machen das Buch sehr empfehlenswerth und der weitesten Verbreitung würdig. Ich kann nicht umhin, hier schließlich anzuführen, was der Verfasser auf Seite 23 unter Anderm über das musikalische Gehör sagt: „Die Ausbildung dieser Anlage sollte Gegenstand eines bis jetzt vernachlässigten Theiles des praktischen Unterrichtes sein, nämlich der Gehörbildungslehre. — Tonverbindungen, deren Auffassung eine größere Gewandtheit des Gehöres in Zerlegung von Intervallverbindungen erfordert, als man sich augenblicklich erworben hat, klingen zusammenhangslos und darum unangenehm. Dazu kommt, daß sich das Ohr in gewisse Wendungen so eingewöhnt, daß ihm andere unangenehm und störend werden. Der Grad der Bildung unseres musikalischen Gehörs wirkt also auch auf unseren Geschmack bedingend ein, und zwar in allererster Linie. Die Möglichkeit einer solchen Entwickelung gebietet demnach Jedem, in seinem Urtheil sehr vorsichtig zu sein. Man meide deßhalb die unter Musikern wie unter Dilettanten sehr verbreitete Unsitte, über die Compositionen eines Musikers ohne längere Prüfung ein absprechendes Urtheil zu fällen, sobald seine Musik nicht zu klingen scheint. Die absprechenden Urtheile über bahnbrechende Tonschöpfungen, und namentlich über die Leistungen neuerer Meister, beruhen größtentheils nicht auf einem Verletzen musikalischer Gesetze von Seiten der Componisten, sondern auf der eigenen unzureichenden, weil einseitigen musikalischen Bildung der Urtheilenden." Ein wahres, beherzigenswerthes Wort! —

J. Singenberger, Musikprofessor.

Bei Fr. Pustet in New York und Cincinnati.

1) Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. Jesu Christi secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem, editus sub Auspiciis Sanctissimi Domini Nostri Pii Papæ IX. curante sacrorum Rituum Congregatione. 1877.

Vorliegendes Prachtwerk hat die gleiche Ausstattung des rühmlichst bekannten Missale Romanum in Folio (aus demselben Verlage) und ist äußerst praktisch. Das Werk enthält 3 Theile (fascicoli); der I. enthält die Worte des Chronista, der II. diejenigen des Christus, der III. endlich diejenigen der Synagoga. Der II. Theil enthält zudem die Lamentationen, der III. Theil das Præconium Paschale "Exultet." Die Eintheilung in drei selbstständige Partien entspricht eben dem „praktischen Bedürfniß der bei den genannten kirchlichen Funktionen thätigen Personen, von denen jede in dem für sie bestimmten Fascikel in wünschenswerther Vollständigkeit genau den ihr zum Singen obliegenden heiligen Text mit dem von der S. Rituum Congregatio in Rom festgestellten Cantus findet, während der folgende Text behufs Mitlesens ohne Noten darin weiterläuft, so daß bei Benützung dieser officiellen neuen Ausgabe eine Verwechslung der dem Einzelnen vorgeschriebenen Functionen geradezu unmöglich werden muß."

Auf diese Weise auch ist es nun nicht mehr nöthig, drei Exemplare desselben Buches für die drei handelnden Personen anzuschaffen; es genügt dieses eine Buch mit seinen drei Theilen; selbstverständlich muß für den praktischen Gebrauch jeder der drei Fascikel einzeln gebunden werden; es hat deshalb jeder sein eigenes Titelblatt. Der Druck (Schwarz und Roth) sowohl der Noten wie des Textes läßt an Genauigkeit und Klarheit nichts zu wünschen übrig. Wir können deshalb diesen Theil der offiziellen Choralbücher, deren Neu-Ausgabe von der höchsten kirchlichen Autorität veranlaßt wurde, nicht genug empfehlen, namentlich für Kathedralen, größere Pfarr-, Stifts- und Klosterkirchen. Jedoch auch für Laien, überhaupt für jeden Kenner und Freund des liturgischen Gesanges ist diese Ausgabe von hohem Interesse, und zwar vor Allem deßhalb, um die von Rom festgestellten Melodien der Passion, **Lamentationen** und des "Exultet" kennen zu lernen.

Preis: 3 Bände fein gebunden $6.00.

J. Singenberger, Musikprofessor.

---

2) Rev. Fr. Witt, Dr. Missa "in Honorem S. Raphaelis Archangeli — quinque vocum. op. 33.

Ohne Zaudern erkläre ich, daß mir keine Messe Witt's willkommener war, weil für unsere Verhältnisse so praktisch und dankbar, als diese. Zur Aufführung seiner prachtvollen Concils-Messe bietet sich selten das nöthige Personal (numerisch und qualitativ); vorliegende neue Messe ist in dieser Hinsicht eminent praktisch, sie verlangt Sopran, Alt, Tenor, Baß I (Bariton) und Baß II! Dabei ist sie nicht schwer, und doch an vielen Stellen von geradezu überwältigender Wirkung, — eine wahre Festmesse, wie mir unter den neuen Editionen kaum eine bekannt ist! Ich zweifle nicht, daß diese fünfstimmige Messe unseres Meisters in kurzer Zeit populär und die Lieblingsmesse jedes strebsamen Chores sein wird. Dies zur Empfehlung. Auf Einzelheiten aufmerksam zu machen, erscheint überflüssig, weil die Fassung der Composition äußerst klar und leicht verständlich ist, und weil außerdem in der Vorbemerkung einige Erläuterungen enthalten sind. — **Preis 50 Cts.** —

J. Singenberger, Prof.

---

3. Rev. Fr. Könen (Domkapellmeister in Köln).
Missa „O Du verwundeter Jesu mein."

Vorliegende Messe für Sopran, Alt, Tenor und Baß, ist über die Melodie des im Titel angegebenen Kirchenliedes gearbeitet, d. h. die Motive sind dieser Melodie entnommen — eine glückliche Wahl, denn die Melodie ist leicht singbar, von dankbarer Klangwirkung, ohne Schwierigkeit in der Auffassung und doch von tiefem Gehalte; die gleichen Eigenschaften zeichnen auch die Messe selbst aus. Die Schwierigkeit, welche dem Chore aus der ungleichzeitigen Textesaussprache erwachsen mag, muß denn doch einmal überwältigt werden, will man nicht nur beim allerleichtesten stehen bleiben. Man gebe sich nur einmal ernstliche Mühe, und was man so sehr fürchtete, wird sich bald als weniger gefährlich erweisen! Diese Messe ist, genannte Schwierigkeit abgerechnet, leicht und — guter Vortrag vorausgesetzt, ohne den eben auch das Schönste verunstaltet wird — von sehr günstiger Klangwirkung.

Preis der Partitur: 35 Cts.

J. Singenberger, Prof.

---

4. Missa "Tota Pulchra es Maria" auctore Henrico Könen † 1865, herausgegeben von Fr. Könen.

Diese Messe, ebenfalls für Sopran, Alt, Tenor u. Baß, ist über die Chormelodie zu "Tota pulchra" verfaßt. Wer eine so leichte Messe erwartet, wie z. B. die gleichbenannte Messe J. B. Molitor's, der würde sich hier zwar täuschen; indeß bietet sie nur wenig mehr Schwierigkeiten; sehr Vieles ist durchaus homophon, und die polyphonen Sätze sind leicht verständlich und leicht singbar. Der Stimmumfang ist ein bescheidener. Die Messe kann deßhalb auch schwächeren Chören bestens empfohlen werden.

Preis der Partitur: 35 Cts.

J. Singenberger, Prof.

Aus dem Verlage von F. E. Leukard (C. Sander, in Leipzig:

Handbuch der Harmonielehre, von M. Brosig.
Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Der Zweck dieses Buches ist ein rein praktischer, und es sind deßhalb alle akustischen und musikalisch wissenschaftlichen Abhand-

lungen ausgeschlossen. Der Verfasser setzte sich die Aufgabe, einen Leitfaden beim Unterricht in der Harmonie, zum Gebrauche in Lehrerseminarien, Präparanden-Anstalten und Musikschulen, zu schreiben, und mußte demgemäß das Ganze in einen möglichst engen Rahmen fassen, ohne sich dem Vorwurfe der Unvollständigkeit auszusetzen; denn bekanntlich ist die Lehrzeit in genannten Anstalten immerhin eine kurze im Verhältniß zu dem zu verarbeitenden Stoffe. Von diesem Standpunkte aus ist Brosig's Harmonielehre zu beurtheilen.

Die Methode, welche nicht nur den rühmlichst bekannten tüchtigen Musiker, sondern auch den erfahrenen Lehrer bekundet, weicht einigermaßen von derjenigen ähnlicher, wenn auch denselben Zweck verfolgender Werke ab. Das Charakteristische dieser Methode besteht darin, daß der Schüler, während er den harmonischen Stoff übt, auch zugleich kleine Formeln, dann Sätze, und später Perioden bilden lernt, wodurch sein Interesse angeregt und er in den Stand gesetzt wird, das eben Erlernte sofort praktisch zu verwerthen. Hierbei gewinnt er außerdem eine Grundlage für die musikalische Syntax. Wer jemals mit dem Unterricht in der Harmonielehre zu thun hatte, sieht sofort den großen Vorzug dieses Verfahrens ein. Ein Hauptgewicht ist — mit gutem Grunde — auf die Anleitung zu Modulationen in den nächsten Verwandtschaftsgrad sowie in entfernter liegende Tonarten gelegt. Leisten doch unsere Organisten hierin oft geradezu Entsetzliches! Die hier vorgeführte Modulationslehre befindet sich im „Orgelbuche" des genannten Verfassers, und freue ich mich, daß dieselbe nunmehr Allen zugänglicher und durch das Vorhergehende nur interessanter, verständlicher und nützlicher wird. Ja, ich gestehe, daß ich gerade wegen dieser Modulationslehre vorliegender Harmonielehre vor anderen den Vorzug gebe. Andererseits kann ich mit einzelnen wenigen Ansichten des Verfassers nicht so leicht mich einverstanden erklären, trotz der in dieser zweiten Auflage gegebenen Auseinandersetzung, so z. B. p. 54, ebenso nicht mit der ohne Beschränkung gegebenen Erklärung p. 95. „Quintenfortschreitungen sind nämlich dann nicht fehlerhaft, wenn sie in Folge einer Durchgangsnote entstehen." Im Anhang I befinden sich 14 Tabellen bezifferter Bässe als Aufgaben, dann 14 Generalbaß-Beispiele aus Kirchencompositionen zur Rekapitulation des gesammten harmonischen Stoffes, im Anhang II endlich noch fünf Tabellen zur Uebung im Harmonisiren gegebener Melodien. Vor Gebrauch des Buches unterlasse man nicht, einige Druckfehler nach Angabe auf Seite 151 zu korrigiren. — Ich kann das Buch entschieden Jedem empfehlen, der mit der Harmonielehre vertraut werden will, wie man es gerechter Weise von einem Organisten ꝛc. verlangen muß. J. Singenberger, Musikprofessor.

---

6. Abriß der Musikgeschichte, von B. Kothe. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Ich habe schon beim Erscheinen der 1. Auflage dieses Buch nicht nur empfohlen, sondern auch thatsächlich beim Unterricht verwerthet. Die 2. Auflage ist, weil in der That vermehrt und verbessert, auch um so empfehlenswerther, und zwar möchte ich diesen Abriß der Musikgeschichte speziell dem Musiker von Fach empfehlen, als ein Resumé des in weitläufigeren Werken Erfahrenen aber vor Allem Dilettanten ꝛc., die einen Einblick in die Geschichte der Musik mit Recht wünschen, aber zum Studium größerer Werke weder Zeit noch Gelegenheit finden. Der Verfasser setzt, wie ein Recensent im „Musikalischen Wochenblatt" meint, „eher etwas zu wenig als zu viel voraus, und deßhalb dürfte sich seine Schrift für die Begriffsfähigkeit des größeren Publikums ganz besonders empfehlen." Der Inhalt ist in gedrängter Kürze folgender: Von der griechischen Musik ausgehend (§ 1.) gelangt der Verfasser zu dem Satze „die heutige Musik ist eine wesentlich christliche Kunst" (§ 2.); darauf behandelt er die verdienstvolle Thätigkeit des hl. Ambrosius und des hl. Gregorius (greg. Choral) (§ 3.), Guido von Arezzo (§ 4), Hucbald, Franco, Joh. de Muris (§ 5); in § 6. werden die Troubadours, Minne- und Meistersänger uns vorgeführt, im § 7. die niederländische Schule; § 8. ist dem „Fürsten der Tonkunst" Palestrina, § 9. dem Zeitgenossen Palestrina's und dem letzten großen Meister der niederländischen Schule Orlando Lasso gewidmet; in § 10. wird die Entwickelung des musikalischen Drama's, des Oratoriums und der Oper behandelt; mit der Ausbildung und Ausbreitung derselben und der Instrumentalmusik ging die Vervollkommnung der Instrumente selbst Hand in Hand; deßhalb handelt denn ganz natürlich § 11. von der Ausbildung des Violin-Baues und -Spieles; im § 12. nimmt der Verfasser den Faden der Kirchenmusikgeschichte, und zwar des 17. und 18. Jahrhunderts, wieder auf, und gelangt dann zu den 2 Titanen, welche das bis jetzt aufgehäufte Material zu „Kunstwerken verarbeiten, die für lange Zeit für das Oratorium maßgebend sein werden," zu Händel und Bach (§ 13.), in § 14. zu Chr. W. Gluck, dem Reformator der italienischen Oper, im § 15. zu den Meistern des Quartetts, der Symphonie und Oper: Haydn, Mozart, Beethoven, im § 16. zur nachklassischen Zeit: Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, mit Angabe der betr. Literatur; endlich fügt der Verfasser noch Mehreres bei über die Musik der Gegenwart, die romantische und neudeutsche Schule (§ 17.), über die Musikpflege der Gegenwart (§ 18.), worin p. 111 auch des Cäcilien-Vereins gedacht wird, mit der Schlußbemerkung „da die Kirchenmusik nicht bloß zur Verherrlichung des Gottesdienstes, sondern auch dem gemeinen Manne als ein nicht zu unterschätzendes Bildungsmittel dient, so darf wohl jener Verein die regste Theilnahme von allen Seiten beanspruchen. Bis jetzt war es eine leider nicht zu bestreitende Thatsache, daß für die weltliche Musik keine materiellen und geistigen Opfer gescheut wurden, während die Kirchenmusik das Aschenbrödel war, der man wohl eine scharfe Kritik, aber keine liebevolle Pflege zu Theil werden ließ." Mit § 18. beginnt die Geschichte des Clavier-Baues und -Spieles, im Anschluß daran enthält § 19. einen allerdings sehr unvollständigen Wegweiser für den Clavier-Unterricht. Werthvoller und interessanter ist § 20. Geschichte des deutschen Kirchenliedes, mit sehr beherzigenswerthen Bemerkungen über den Einfluß der Kirchenmusik auf das Volk; § 22. führt uns die Geschichte des Orgelbaues und Orgelspieles vor und § 23. nennt Hülfsmittel zum Studium der Musikgeschichte. Zur bequemeren Orientirung ist ein Alphabetisches Namen- und Sachregister beigefügt. Die Sprache ist einfach und leicht verständlich, die Urtheile so, wie der Verfasser es in der Vorrede verspricht, „fern von allen Parteirücksichten, also ganz objektiv." — J. Singenberger, Prof.

Bei B. Herder in St. Louis (19 South Fifth Str.) im Verlage und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind folgende Compositionen von Dompräbendar und Domkapellmeister Joh. Schweitzer in Freiburg (Baden).

1.) Messe zu Ehren des hl. Johannes des Täufers, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit Begleitung der Orgel allein oder des Orchesters, von J. Schweitzer, op. 18.

Vorliegende Messe kann als sehr leichte, dabei gediegene und dankbare Composition durchaus empfohlen werden; sie ist äußerst praktisch; die leichtesten, klarsten Harmonieverbindungen, durchaus homophon, einige Stellen des Agnus Dei abgerechnet, wechselnd mit eindringlichen Unisono-Stellen, dabei ebenfalls leichte Orgelbegleitung (— für die Orchesterbegleitung ist blos das Streichquartett obligat —) — all' das macht die Messe zu einer sehr schätzenswerthen, populären Messe, wie man sie allenthalben braucht.

2.) Messe in C dur für vier Männerstimmen von J. Schweitzer, op. 11.

Auch diese Messe wird allen jenen Männerchören sehr willkommen sein, welche schwerere Compositionen eben meist noch nicht zu bewältigen im Stande sind. Ich würde bei der Aufführung jedoch entschieden das Choral-Credo einlegen.

Außerdem verweise ich auf die in der „Cäcilia" früher schon empfohlenen Werke desselben Verfassers:

3.) 50 kathol. Kirchengesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß, op. 15.

4.) Requiem für 3stimmigen Männerchor und Orgel (oder Orchester), op. 16.

5.) Orgelstücke, op. 19.

Alle diese von Breitkopf u. Härtel in Leipzig prächtig ausgestatteten Compositionen wurden in den Katalog des „Allg. deutschen Cäcilien-Vereins" aufgenommen, was jede weitere Empfehlung überflüssig macht. J. Singenberger, Prof.

MUSIC AND LITURGY.

By Dr. Franz Witt. Translated by H. S. Butterfield.

The word "liturgy" comes from the Greek, and means a "public work" or "public duty," and in this sense it is used by heathen writers. As Divine worship was in the eyes of the christians the first and most important "public work" they applied this word in the early days of Christianity to the public worship of God, *i. e.* the Sacrifice of the New Law —holy Mass—and to the singing of psalms, out of which grew our Breviary. Laws to regulate this public worship were soon issued by the ecclesiastical authorities, and these were afterwards called rubrics (*rubas leges*), because they were written in red—at all events the titles and headings were—and later on they were printed in the same color. Rubrics therefore are the ecclesiastical laws which regulate the conduct of Divine worship, holy Mass, the Divine Office, the administration of the Sacraments, etc. The rubrics set forth the manner in which Divine worship is to be performed, the order of its various parts, the ceremonies, *i. e.* the external actions, such as joining the hands, genuflections, and so on. The rubrics have all the force of law, and they bind the conscience under pain of sin. They are found in the Breviary, Missal, Ritual, Pontifical and Ceremonial of Bishops. Music which conforms itself to the order of Divine worship and the Church's liturgical laws is alone true Church music.

In recent times Church music has had a wider meaning attached to it. People say that any music, even if it be not intended for public worship, provided it be for religious purposes (Oratorios for example), is suitable for the Church; they even assert that much of the purely secular music, *e. g.* Sonatas, String-quartets, Symphonies, etc., etc., by Beethoven and others, are much more religious in their character than thousands of Masses and Vespers composed for the Church, and this is certainly true. But I am not speaking of the various kinds of religious music—I am treating Church music as part of the liturgy, and works of the kind referred to do not aim at being that. The first questions to be considered are: Ought Church music to be a part of the liturgy? Ought the Choirmaster to view it as such?

In the confusion which exists everywhere almost in regard to Church music, even educated persons have allowed themselves to say: "It is evident that our present Church music, supposing even that Gregorian be used, is no longer liturgical music properly so called." (Cæcilia, Vol. I., P. III). G. Stein says in his little book "Catholic Church Music," P. 8: "The object aimed at by the Church in her worship is only the edification of the people." These sayings are incorrect—it is true that Stein presently modifies his assertion by these words: "Church music must be the servant of the Church." Professor Simar of Bonn expressed himself thus not long ago: "Song, *i. e.* this musical form of utterance (of the words) is accidental; only the words and their delivery belong to the essence of the liturgy, and therefore we must not attach to the Gregorian Chant an importance which would at once make it an essential part of the Eucharistic Sacrifice." This view of the matter is not exactly correct— In short, all these and similar remarks endanger the importance, dignity and position of music, and in the interests of Church music itself a refutation is indispensable. For if, for example, the object of the music is merely the edification of the faithful, there is no earthly reason why vernacular instead of Latin chants should not be introduced. In that case there is nothing more to be said; as the music is merely accidental, leave it out altogether, for it is expensive, very expensive, and it is a question whether such as is in ordinary use does not do more harm than good. The music is a secondary matter and therefore it loses its importance.

The position of music in the liturgy is made clear by a consideration of the *Missa Cantata* whether it be celebrated with greater or less solemnity.

The Sacrifice of the New Law as such does not absolutely require music, for it can be celebrated by the priest without it; this is called low Mass. But for solemn Mass music is absolutely necessary—without it solemn Mass cannot be celebrated. It becomes clear to us how essentially necessary music is, when we consider that its omission alters the mode of celebration, the whole rite, the ceremonies; that it makes the mode of celebration quite different. My assertion gains in weight by the historical fact that in the early days of Christianity the Mass was only celebrated in the solemn form; there was but one Mass, the Bishops' solemn Mass; but this Mass was always accompanied by song. It is true that this song was different to that brought into use later (even under Gregory the Great A. D. 600(; it was more in the recitation style, still it was song, and melodic phrases were not wanting.

That the music is a part of the liturgy is made clear by the intention of the Church in instituting the choir of singers. These singers ought to make it possible to have an alternated or antiphonal chant between them and the priest (this point is almost always overlooked): "In the year that King Ozias died, I saw the Lord sitting upon a throne, high and elevated: and his brain filled the temple. Upon it stood the Seraphims: the one had six wings, and the other had six wings: with two they covered his face, and with two they covered his feet, and with two they flew. And they cried one to another, and said: Holy, holy, holy, the Lord God of Hosts, all the earth is full of his glory. And the lintels of the doors were moved at the voice of him that cried, and the house was filled with smoke. And I said: Woe is me, because I have held my peace; because I am a man of unclean lips, and I dwell in the midst of a people that hath unclean lips, and I have seen with my eyes the King, the Lord of hosts. And one of the Seraphims flew to me, and in his hand was a live coal, which he had taken with the tongs off the altar. And he touched my mouth, and said: Behold this hath touched thy lips, and thy iniquities shall be taken away, and thy sin shall be cleansed." (Isaias VI. 1—7.)

Now, because the Church militant upon earth in her liturgy presents to us an image of the Church triumphant in heaven, one cries to another in the same way—the antiphonal song has become an essential element of solemn public worship *i. e.* that which the priest begins, *e. g.* a *Gloria* or *Credo*, is continued by the choir; the choir responds to the priest, and consequently that which the celebrant sings and that which the choir sings is not different, but one thing begun by the former and continued by the latter. This is what gives such high dignity to the choir. This point—the principle of antiphonal chant is overlooked by most writers. How important this principle is we perceive from the fact that through it the choir is brought into close connection with the solemn act; it co-operates, assists in solemnizing, and so do the people by means of the choir, at least in a certain sense. Composers and choirmasters should learn from this that it is not merely unadvisable for the choir to repeat the words sung by the priest, *Gloria in excelsis, Deo* or *Credo in unum Deum*, but that the liturgy does not allow this repetition, for the Missal gives these words to the priest, not the choir—it is as if the priest instead of singing *Gloria* etc. were to sing *Et in terra pax*. One more example; the hymn at Vespers ought to be intoned by the officiant and the remainder then sung by two choirs, each taking a verse in turn. Not a single modern composer* knows this principle of antiphonal chant—and the new hymns by Horak are quite as incorrect from a musical and liturgical point of view as Schnabels' etc.—they are "Songs a la Mendelsohn," as a certain talented man has remarked. From this principle Church music and the choir derive their high and dignified position. The choir sings the *Credo* or *Gloria* just as the priest does his preface, the deacon his gospel, the sub-deacon his epistle; the choir is like priest, deacon, sub-

*Dr. Witt, of course, refers to modern pseudo-church music (Haydn, Mozart, &c., &c.)

deacon etc., a co-operator in the celebration of solemn Mass or Divine worship. Any one who refuses the choir this position degrades it, and the choir-master or composer, who does not treat or direct the choir in such a way that it can take its real position, only dishonors it. Consequently the choir has certain duties. If it is a liturgical organ it follows that it must attach itself completely and unconditionally to the liturgy; it must incorporate and submit itself, otherwise it must lose its importance. This ought to be written in golden letters over the desk or music-stand of every composer and choir-master, to remind them of the fundamental principle by which compositions for the Church must be judged. Knowledge of the liturgical laws is indispensable for choir-masters and composers alike.

But, remember, only vocal music is a liturgical requirement; anything that hinders or spoils the vocal music is an abuse, unliturgical and therefore forbidden. The organ and other instruments must only support the voices. This vocal music is not for the edification of the people only, but it is there on account of the liturgical act and words—whether the choir-master and his singers should have pure lips, whether their song should be neither coarse nor frivolous, as St. Bernard says, whether it were not desirable that the singers should be consecrated for their office (a kind of minor order), anyone can answer for himself in view of what has been said above. *(To be continued.)*

THE CATHOLIC CHURCH-CHOIR;

OR,

Chief Duties of Choristers, Organists and Chanters.

By Father Utto Kornmueller, O.S.B.,
Director of the Convent Choir in the Monastery of Metten.

(Translated for the "Cæcilia," by F. Carlos.)

(Continued.)

8) The choir having finished the *Sanctus* up to "*Benedictus*," remains silent, and *then only*, and not before, the *Sacred Host is elevated*, for which reason, not to keep the priest waiting, the music must not be protracted and drawn too long. The singers also adore in silence; the organ, if not a more becoming silence is also preferred, may emit some soft and sublime harmony. Cerem. Episc. II., 8, 71. Instruct. pastor. Eystett 445.

9) It is for the choir to sing the *Agnus Dei*, to which succeeds the "*Communio*," after the celebrant has received the Precious Blood, communion being meanwhile distributed to the faithful, or the priest taking the purification. Cerem. Episc. II., 8, 79.

10) The *Ite, Missa est* is answered by the choir's *Deo Gratias;* but the use of modulating this by the organ, may be continued. S. R. C. 11 Sept. 1847.

11) It is in no wise to be tolerated, that at Holy Mass during the Elevation or, outside of Mass, at the Benediction with the Most Holy Sacrament trumpets and timbrels resound, to disturb the devotion of the faithful with their noise. Instruct. pastor. Eystett. 445.

12) The parish-priests shall endeavor to suppress the so-called "entries" (and flourishes, on a procession entering the church) customary in many places. Prag. Conc. prov. 1860.

This decree, though not expressly issued by other councils etc., is implicitly contained in the prohibition of noisy instruments, military parades, etc., etc.

With regard to Vespers and Litanies:

1) Those so-called figured Vespers, in which anthems, hymns, psalms and psalm-tones are altogether set at naught, are to be abrogated, and Vespers to be sung according to the Roman Vesperal and Chant. Ratisbon. regul. 1857; Inoc. XII.

2) Only three litanies are ritually adopted, and are, therefore, alone to be used in public worship; viz. the litany of the Saints, the litany of Loreta, to which no other addition can be made, save that one sanctioned by Pope Pius IX. (for the United States too): *Regina sine labe concepta, ora pro nobis;* and the litany of the Holy Mass (of Jesus) in the formulary approved Aug. 21, 1862.

3) It is not allowed to abridge litanies or to add anything to them, in public devotions. S. R. 3 Mart. 1674; 21 Mart. 1821.

4) They are to be sung according to Roman rite, etc.

5) In processions for which litanies are prescribed, these cannot be omitted, and other prayers said in place thereof. S. R. C. 28 Apr. 1636.

6) The litany of the Saints is duplicated on Holy Saturday, Saturday before Pentecost and the Rogation days. S. R. C. 7 Mai, 1853.

7) In solemn Vespers the antiphon after each psalm may be modulated, before the psalm it is to be sung entire; every second verse of hymns and of the *Magnificat*, also, may be modulated, with the above mentioned restrictions; besides them, the first and last verse of each hymn and of the *Magnif.*, as also the *Gloria Patri* must be sung; the anthem after the canticle and the *Deo Gratias* may be modulated. Cerem. Episc. I., 28.

8) The hymns of festivals during the *Octaves* of feasts of B. V. M., as also during the *Octave* of Christmas, are to be sung (if of the same metre) to the air proper to the hymns of those feasts. S. R. C. 28 Mart. 1626.

9) In the same manner, the *Benedicamus Duo* is to be sung *de Beata* during her *Octaves*, and on New Year's day. If, however, during such an Octave, Laude or Vespers of a Sunday of Lent or Advent are celebrated the *Benedicamus Duo* is of these Sundays.

With regard to Exposition of the Most Holy Sacrament and to processions:

1) Before the Most Holy Sacrament exposed no songs or airs without liturgical text are to be sung, but only such as are taken from the hymns of St. Thomas, or from the office or Mass of *Corpus Christi*, without any change of words. Inocent XII.

2) Songs in the vernacular before the Most Holy Sacrament are entirely fordidden, especially in the procession of *Corpus Christi*. S. R. C. 21 Mart., 1609.

3) Before Benediction with the Most Holy Sacrament the two verses *Tantum ergo* and *Genitori*, not one only, are to be sung by the choir, but not *Pange lingua*. At this Benediction, a German or English song may be allowed to the people only before or after the holy rite. S. R. C. 3 Aug. 1839.

It may be remarked here that all the responsories to the priest's chants must be sung according to the Gregorian, liturgical notation, which certainly is the most becoming and beautiful one; *unisono* with organ. *(To be continued.)*

FRAGMENTS FROM DIGBY'S "AGES OF FAITH" ON CHURCH MUSIC.

COMMUNICATED BY CARLOS.

(Continued.)

Organs, whether hydraulic or pneumatic, were nearly the only instruments used in the churches in the twelfth and thirteenth centuries, all others being rejected in consequence of abuse and the fear of theatrical effect (Gerbert, de Cantu Sacro. II. vol. p. 99.)

Some writers, among whom was our Aelred of Rivaul (Spec. carit. lib. II cop. 23), complained of excess in the use

of organs, though in the same age Peter the Venerable, Abbot of Clugny, was defending the use of them against the Petrobrusians (a kind of heretics affecting apostolic simplicity). The sacred psalmist had expressly desired men "to take up the harp and the cymbal, which authority was more than sufficient to counter-balance the opinion of isolated philosophers."—St. Augustin had lamented the blindness of the Manicheans in rejecting sacred music, saying, "that they knew not these medicines, and that they rage against the antidote by which they might be healed."

The first organ which appeared in Europe was sent as a present by the Byzantin Emperor Constantin Copronquus to Pipin, king of France, in the year 757. This was placed by him in the church St. Cornelius at Compiegne.

The secret of the construction of these steam organs is now entirely lost. The first organ on the present principle seen in the West was that which Louis I. (the Pious) placed in the church of Aix-la-Chapelle, (Aachen).

It is an organ of this kind which is mentioned in the annals of Fulda, in the year 828. At the close of the ninth century, an organ of this description was placed in the abbey of Westminster. Walafrid Strabo (of Reichenau), describing the church of Aix-la-Chapelle, mentions a surprising instance of the effect of the wonderful organ which was in it: A woman, he says, expired through rapture and surprise at the sweetnes of its sound. This organ was made by George, a priest of Venice, and by a Count Baldric. So delicious and astonishing was the music of organs and flutes, at the consecration of the monastic church of Cava (near Salerno), which was conducted with the utmost pomp, that between the harmony and the sweet odors which were continually burning, the Serene Duke Roger and all the people present thought themselves on the very borders of heaven, as is asserted by the chronicle in the archives of that house.

In the tenth century, organs used to be supplied from Italy, as appears from the epistles of Gerbert, afterward Pope Silvester II. The organ in the church of Brunswick was made by Arnold, a priest of the Order of St. Francis; and that in the monastry of St. Trudpert, in the Black Forest, was made by Conrad Sittinger, a Benedictine monk of St. Blasius. As these instruments were made by religious men, so were they chastely touched by their pious and master hands.

In the twelfth and thirteenth centuries it was the custom to place the organ in the choir (presbyterium); but in the fifteenth century it was thought preferable to remove it to the western extremity of the nave (the altar generally facing the east). The expression of "golden Mass"—*missa aurea*—which occurs in the books of the Middle Ages, meant a Mass celebrated with extraordinary magnificence. It used to last three or four hours, in consequence of the music. (Gerbert, de Cantu Sacro I., 354.)

Of these solemnities Dante is reminded when borne along over the waters of Lethe and led to the symbol of Our Saviour:

> "The blessed shore approaching, there was heard
> So sweetly: "*tu asperges me*," that I
> May not remember, much less tell this sound"—

alluding to the prelude of sprinkling holy water, which usage has been always in the Church from Apostolic tradition.

Admirable was the adaption of the different strains to the successive stages of the sacred mystery. Rupertus says that the Gradual used to be sung in lugubrious tones by men, and that this was followed by children singing in a sweet and joyous manner the *Alleluja* in a continued strain protracting a single word, as it is not strange that the human voice should fail in speaking where the mind does not suffice for thinking, nor the heart for feeling. This was so ordained, he says, to express the consolation which assailed mourners according to the sentence: "*Beati qui lugent, quoniam ipri consolabuntur;*" for the joyful *Allelujah* carries away the astonished mind and directs it to that place where will be always life without death, and day without night. The sequence was that breathing or protracting of short words, to denote a joy which was greater than one can express. Hence, in the ancient sequences, we find unknown words, because, as Cardinal Hugo says, the manner of praising God in our true country is unknown to us. But the proses sung before the Gospel, which date from the tenth century, were also called sequences, because the Gospel followed them.—The music of the offertory continued while the oblations were being received, and until the "*per omnia sæcula*" was chanted by the priest. The Mixolydian song of the preface, "which shall be sung as long as time lasts," is the same as what is found in the most ancient liturgical monuments. After the "*Sanctus*" the choir, often called the "school" (*schola*), was silent.

This custom prevailed in the time of St. John Chrysostom, for he says that at the time of consecration all was silence. This is the moment when the priest is left alone at the altar, the deacon and subdeacon falling back, to signify, as Durandus says, how the disciples forsook Christ and fled (Ratis. lib. IV, cap. 34.) "The silence which follows the *Sanctus*," says Stephan of Autun, "indicates the commemoration of the Passion;" and Rupertus writes: "After the joyful acclamation of the people there follows the history of secret grief, which is a cause for profound silence."

(*To be continued.*)

Verschiedenes.

1) Das für Guido von Arezzo in dessen Vaterstadt bestimmte Denkmal ist jetzt von dem Bildhauer Salvini in Bologna im Modell fertig gestellt worden. Die Ausführung des Monuments soll bald in Angriff genommen werden, so daß die öffentliche Enthüllung desselben bereits im Jahre 1880 erfolgen kann. (M. W.)

2) Der hochw. Herr Generalpräses des allg. deutschen Cäcilien-Vereins, Dr. Fr. X. Witt, hat der kirchlichen Musikschule des Domkapellmeisters J. Schweitzer, in Freiburg (Baden), 200 Mark zum Geschenk gemacht. —

3) Zum Direktor des Chors der Sixtinischen Kapelle in Rom wurde Maëstro Domenico Mustafa ernannt.—

4) Allen Freunden des Gesanges wird die Nachricht willkommen sein, daß von Rob. Franz demnächst ein neues Liederheft erscheinen wird. (Musikal. Wochenblatt.)

5) In Berlin erscheint im Verlage von W. Preiser, (Berlin S., Brandenburgstr. 11), seit 1. Januar „Der Klavier-Lehrer." Musik.-pädagogische Zeitschrift, zweimal monatlich, unter Redaktion von Prof. Emil Breslaur. Soweit die Probenummer schließen läßt, kann diese Zeitschrift bestens empfohlen werden.

6) „Die Weltgeschichte in sangbaren Weisen" für eine Singstimme und Pianoforte, von K. Neophilus und A. Wagner, hat in ihrem 1. Theil: Griechische Geschichte — bereits 4, in ihrem 2. Theil, Römische Geschichte, bereits zwei Auflagen erlebt. Dieses Mittel, Geschichte zu studiren, scheint probat zu sein.

7) Ueber die Sammlung von seltenen Musikalien des der Kunstwelt leider nur zu frühzeitig entrissenen Musikhistorikers, Prof. Dr. A. W. Ambros wird uns nachträglich noch geschrieben: Was den Werth dieser Sammlung bedeutend erhöht, sind insbesondere die beigefügten historischen und biographischen Notizen und zweckdienlichen Anmerkungen, welche von dem enormen Fleiße und von der Gewissenhaftigkeit des Verstorbenen Zeugniß geben. Ein überaus reiches, brauchbares und interessantes Material für Kenner und Praktiker, und so manche Seltenheit, welche man vergebens in den Bibliotheken und Musikarchiven Oesterreichs suchen würde, ist hier vorhanden. Ich nenne von den Niederländern nur Johannes Okeghem mit seiner Missa cujusvis toni. Hobrecht's Motette "Salve crux," ein völlig riesenhafter gothischer Münster aus Tönen. Josquin ist mit 66 Nummern vertreten, darunter seine Messe "super voces musicales," ein Wunder musikalischer Kunst und von wunderbarer Schönheit, dann eine Perle der Motetten das sechsstimmige "Victimæ paschali." Pierre de la Rue und Brumel (Anton) haben 10 Nummern, unter diesen eine Sel-

tenheit, wie die Messe "a l'ombre d'un buissonet." Von Loyset Compere sind reizende Gesänge und weltliche Lieder (im fugirten Styl) vorhanden. Anton de Ferin ist durch eine ausgezeichnet schöne Lamentation vertreten. Niederländisch-französische Musik hat zahlreiche Nummern, darunter eine interessante großartige Motette "Hierusalem luge" von Johannes Richafort. Von Orlando Lasso befinden sich außer vielen anderen ein achtstimmiges "Confitebor tibi," dann ein reizendes „Landsknechtständchen," vierstimmig, und das berühmte "Angelus ad pastores ait." Spanier Morales ist durch seine berühmte Meisterarbeit „die acht Magnificat" vertreten. Von den deutschen Tondichtern ist insbesondere Heinrich Fink mit 41 und Isaak mit 23 herrlichen und urdeutschen Liedern, wie auch kirchlichen Motetten vertreten. Die italienischen Meister bilden einen Kranz herrlicher Tonblüthen, die in dieser Vereinigung in keinem Archive (Proske, Commer vielleicht ausgenommen) sein dürften.

Dank der thatkräftigen Gesinnung eines hochherzigen Patrioten, ist alle Hoffnung vorhanden, daß diese Sammlung als Erinnerung an unseren großen Landsmann in Oesterreich eine würdige Stätte finden und allen Kunstfreunden und Kunstjüngern als eine unerschöpfliche Quelle des Wissens zugänglich sein wird.

Der bekannte Componist Wilhelm Westmeyer, ein treubewährter Freund des großen Forschers, von der Familie des Verewigten zum Hüter und Vertreter des musikalischen Nachlasses gewählt, hielt es für Pflicht und Ehrensache diesen seltenen Kunstschatz unserem Vaterlande zu erhalten und scheute weder Mühe noch Opfer, dies zu ermöglichen, und damit zugleich auch einen dahin lautenden, oft ausgesprochenen Wunsch des Verstorbenen erfüllen zu können. Westmeyer hat nun in schönster und patriotischer Weise — die Offerten des Auslandes weit überbietend — die Musikaliensammlung von der Familie acquirirt und dürfte es seinerzeit bekannt gegeben werden, welchem österreichischen Kunstinstitute er diese Juwelen kirchlicher und weltlicher Tonkunst als Geschenk überweist. (W. B.)

Musikalischer Kalender.

April.

1., 1571, Palestrina wird Kapellmeister zu S. Peter; (Nachfolger des Animuccia).
2., 1804, geb. Fr. Lachner zu Rain an der Donau, in Bayern.
3., 1843, Eröffnung des Leipziger Conservatoriums.
3., 1827, gest. E. F. Chladni zu Breslau; Begründer der Akustik als Wissenschaft.
4., 397, gest. Ambrosius; Bischof von Mailand.
4., 636, gest. Isidor von Sevilla.
4., 1752, geb. N. A. Zingarelli zu Neapel.
5., 1548, gest. G. Fogliano in Modena.
5., 1784, geb. L. Spohr zu Braunschweig.
6., 1812, geb. J. G. Mettenleiter zu S. Ulrich im Leonthal in Würtemberg.
7., 1833, gest. Fürst Radziwill in Berlin.
7., 1848, gest. Donizetti in Bergamo.
8., 912, gest. Notker Balbulus zu St. Gallen.
9., 1598, geb. J. Crüger in Groß-Breesen bei Guben; luther. Choralcomponist.
9., 1843, geb. Adeline Patti in Madrid.
10., 1545, gest. Costanzo Festa; Componist, päpstl. Sänger.
10., 1645, gest. A. Agazzari in Siena.
10., 1756, gest. G. A. Perti in Bologna.
11., 1789, geb. C. Coccia in Neapel; ital. Operncomponist.
12., 1692, geb. Tartini, zu Pirano.
12., 1741, I. Aufführung des „Messias" von Händel in London.
12., 1840, geb. Rev. F. H. Haberl zu Oberellenbach, Niederbayern.
12., 1858, gest. S. W. Dehn in Berlin; gelehrter Contrapunktist und musikal. Theoretiker.
13., 1759, gest. G. F. Händel.
14., 1807, geb. Staudigl in Wollersdorf.
15., 1682, gest. Antonio de Jesus zu Coimbra.
15., 1827, geb. J. Tausch in Dessau.
16., 1813, geb. P. Rampis zu Bamberg.
17., 1764, gest. J. Mattheson zu Hamburg.
18., 1786, geb. H. Schnyder von Wartensee zu Luzern.
19., 1795, geb. Ch. E. H. Coussemaker zu Bailleul.
20., 1643, gest. Ch. Demantius in Freiberg; Deutscher Tonsetzer.
20., 1814, geb. Th. Döhler in Neapel; Pianovirtuos.
22., 1818, geb. F. Gumbert in Berlin.
23., 990, Ekkehard II., Palatinus; Mönch zu St. Gallen.
24., 1721, geb. J. Ph. Kirnberger zu Saalfeld.
24., 1801, I. Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten."
25., 1706, geb. G. B. Martini zu Bologna.
25., 1865, empfängt Fr. Liszt zu Rom die minores.
26., 1823, geb. J. A. van Eyken zu Amersfoort in Holland; Orgelvirtuos und Componist.
27., 1802, geb. L. Niedermayer zu Nyon, Schweiz.
27., 1812, geb. Freih. Fr. v. Flotow zu Reutendorf b. Mecklenburg.
28., 1565, I. Aufführung von Palestrina's Missa Papæ Marcelli, im Palaste des Kardinals Vitelbozzo.
29., 1870, gest. P. Rampis in Eichstädt.
30., 1792, geb. J. Fr. Schwenke zu Hamburg.

Zur Aufklärung.

Auf viele Anfragen, ob jedes Mitglied eines Pfarrvereines die Cäcilia halten müsse, und ob jedes solche Mitglied jährlich an die Vereinskasse $1.60 zu bezahlen habe, bemerke ich

1) Es ist sehr wünschenswerth, wenn auch durchaus keine Vorschrift, daß jedes einzelne Mitglied des Pfarrvereines die „Cäcilia" halte; jedenfalls aber sollte der betr. Pfarrverein eine Anzahl halten, damit sämmtliche Mitglieder die Cäcilia lesen können; 2) Jedes Mitglied eines Pfarrvereines bezahlt an den Vereinskassier des Amerikanischen Cäcilien Vereins **jährlich bloß 10 Cents!!** J. Singenberger, Präs.

CATALOGUE OF SOCIETY MEMBERS.

2353. Mr. Jos. Hoffmann, Millersville, O.
2354. Rev. Drees, Germantown, Wis.
2355. Rev. J. Meckel, Highland, Ills.
2356. Rev. J. Soemer, Perkinsville, N. Y.
2357. Rev. A. Breinlinger, Quincy, Ills.
2358. Rev. J. Locher, Mt. Sterling, Ills.
2359. Rev. F. Kördt, Sheldon, Ind.
2360. Rev. J. P. Merscher, Olney, Ills.
2361. Rev. B. Schmittdiel, Monroe, Mich.
2362. Rev. V. Grilli, Bay City, Mich.
2363. Rev. P. Dauffenbach, Winfield, L. I.
2364. Mr. R. P. Schifferstein, Olney, Ills.
2365. Mr. H. Hülsbeck, Chaska, Minn.
2366–2367. Pfarrverein in Piopolis, Ills.
2377–2414. Pfarrverein in Barton, Wis.
2415 Mr. L. Werlex, Teacher, Findlay, O.

HONORARY MEMBERS.

2416. Rev. M. Hermesdorff, Domkapellmeister, Trier.
2417. J. Schweitzer, " " Freiburg, Baden.

Quittungen des Schatzmeisters.

Rev. H. Stuckenborg, Dayton, O., $5.50; Mr. A. Bruns, Dayton, O., $1.60; Rev. G. Rudolf Clyde, O., $1.60; Rev. F. Oberholzer, Rochester, N. Y., $1.60; Very Rev. P. Nazarius, Quincy, Ills., $5.15; Prof. J. M. A. Schultheis, St. Marys, Ky, $1.35; Rev. J. M. Pütz, Monroeville, O., $7.50; Mr. J. H. Klein, Monroeville, O., $1.50; Pfarr-Verein, Monroeville, O., $1.50; Pfarr-Verein, Kenosha, Wisc., $1.00; Rev. J. Moder, Kenosha, Wisc., $1.60; Mr. Nic. Huetter, Kenosha, Wisc., $1.60; Rev. C. J. Zwiesler, Alton, Ills., $1.10; Rev. J. P. Gloden, Berwick, O., $1.60; Mr. M. Hoffmann, Millersville, O., $1.60; Rev. Hoffmann, Williamsburg, N. Y., $1.10; Rev. P. F. Brehmann, S. J. Mankato, Minn., $2.35; Rev. W. Neu, Bunker Hill, Ills., $1.60; Rev. E. Hermann, Berboorts, Oregon, $1.10; Mr. D. Miller, Ingersoll, Ontario, $1.10; Mr. Aug. Krechter, Decatur, Ind., $1.60; Mr. St. Lindenberger, Milwaukee, Wisc., $2.50; Mr. J. Stiefvater, Chattanooga, Tenn., 50 Cts.; Mr. J. D. Sellmayer, Manchester, Mo., 50 Cts.; Mr. P. F. Miller, Troy, N. Y., $1.60; Mr. Jos. Fuhrmann, Richmond, Ja., $1.60; Mr. G. Welte, Riverside, Ja., $1.10; Pfarr-Verein, Barton, Wisc., 80 Cts.; Mr. L. Werlen, Findlay, O., $1.60; Rev. M. Haider, Sheboygan, Wisc., $2.20; Dr. Neumann, Lawrence, Kans., $1.50; Rev. Geo. Steiner, Huntington, Ind., $3.00; St. Cäcilia Society, Huntington, Ind., $1.30; Very Rev. B. Rice, Suspension Bridge, N. Y., $1.10; Rev. A. Sauer, Carroll, Ills., $1.60; Rev. H. A. Hellhake, Columbia City, Ind., $1.60.

E. Steinbach, L. B. 5613, New York.

In der Herder'schen Verlagshandlung sind erschienen:

Schweitzer, Joh.,

(Dompräbendar, Dom-Capellmeister, Ehrenmitglied der Akademie St. Cäcilia in Rom ꝛc.)

Leichte Messe No. I.,
für ein- oder zweistimmigen Chor mit willkürlicher Orgelbegleitung, oder Sopran, Alt und Baß mit nicht obligatem Tenor. Zum Gebrauche der Jugend und kleiner Landchöre. Partitur und Stimmen.....45 Cts.

Leichte Messe No. II.
(Siehe die vorige.) Partitur und Stimmen.....55 Cts.

Dasselbe.
Ausgabe für Jugend und Volk.....4 Cts.

Sechs Singmessen
für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Mit Rücksicht auf leichte Ausführung zu deutschem Texte und mit nicht obligater Orgelbegleitung componirt. Partitur, Singstimmen und Orgelbegleitung.....$2.90

Messe in C-Dur,
(vollständiger lateinischer Text, doch kurz und leicht) für 4 Männerstimmen. Op. XI. Partitur und Stimmen.....85 Cts.

Messe in F-Dur,
(mit lateinischem Text.) Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit Begleitung der Orgel. Partitur und Stimmen.....55 Cts.

Messe zu Ehren des hl. Johannes des Täufers,
für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 18. Mit Begleitung der Orgel allein oder des Orchesters. Orgel- und Directionsstimme 80 Cts.
Singstimmen.....60 Cts.
Orchesterstimmen.....$1.20

Lieder und Gesänge
zum heiligsten Herzen Jesu über deutsche und lateinische Texte für eine, zwei, drei und vier Stimmen mit und ohne Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. I.....60 Cts.

Orgelstücke.
Vor-, Zwischen- und Nachspiele, nebst Modulationsbeispielen in den alten und neuen Tonarten, für Kirche und Schule. Op. 19 80 Cts.

50 Katholische Kirchengesänge
für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 15.
Partitur.....$2.40
Singstimmen.....$2.40

Des Gesanges Weihe.
Originalcompositionen über deutsche und lateinische Texte für eine, zwei und drei Singstimmen mit Begleitung der Orgel, zum Gebrauche beim öffentlichen und Privatgottesdienste. Op. VII. Partitur und Stimmen $2.50

Angemessener Rabatt wird dem hochwürdigen Clerus bewilligt.

B. HERDER,
Bookseller, Publisher and Importer,
19 SOUTH FIFTH ST.,
ST. LOUIS, MO.

LATEST

Publications!

FISCHER'S Practical Organist.

A COLLECTION OF

PRELUDES,
INTERLUDES,
POSTLUDES, AND
MODULATIONS,

ADAPTED TO THE WANTS OF

Young Organists

Embracing Selections from the Works of the most eminent composers.

PRICE, $1.50.

The "Practical Organist," by J. Fischer, organist, &c., &c., is a most delightful and useful book. There is not a piece in it which is not good and pleasing, and fitted for the Catholic Service. It makes a charming little Vade Mecum for an organist. It is to be hoped that the worthy compiler of it will prepare a still larger work of the same kind.

HEMAN ALLEN, A.M.,
Director of the Cathedral Choir,
CHICAGO.

HYMN TO

Our Lady of Perpetual Help.

WITH GERMAN AND ENGLISH WORDS.

Music composed by JOHN SINGENBERGER. English translation, by Miss E. C. DONNELLY.

PRICE, 30 CTS.

Published by the Congregation of the Most Holy Redeemer.

For the convenience of schools and confraternities there is to be had a cheap edition without accompaniment, which is sold at 10 cents each or 100 copies $6.50.

This hymn is a composition of rare beauty,—the words as well as the music. It is intended for private devotion, confraternity meetings and May devotions. We therefore advise all, who are engaged in the production and cultivation of good church music to introduce this beautiful hymn.

FOUR OFFERTORIES

for Easter and Christmas. Laetentur coeli. For the first Mass on Christmas. Tui sunt coeli. For the third Mass on Christmas. Hæec dies. Graduale for Easter. Terra tremuit. Offertory for Easter. Price 60 cts. Voice parts 15 cents each.

Mailed free to any address on receipt of price.
Address:

J. FISCHER & BRO.,
Music Publishers,
226 East 4th St., New York.

Im Verlage von **Friedrich Pustet, New York** und **Cincinnati, O.,** sind folgende **neue Messen** erschienen:

Missa „Tota pulchra es Maria,"

für vierstimmigen gemischten Chor,
von
Henrico Koenen, † 1865.
Herausgegeben
von Domkapellmeister **F. Koenen** in **Cöln.**
Preis der Partitur 35 Cents; der Singstimmen 20 Cents.

Missa „O Du verwundeter Jesu mein,"

für vierstimmigen gemischten Chor,
von **Fr. Koenen,** Domkapellmeister in Cöln.
Preis der Partitur 35 Cents; der Singstimmen 20 Cents.

Missa in Hon. S. Raphaelis Archangeli

Für fünfstimmigen Chor
von Dr. **Fr. Witt.**
Partitur 50 Cents. Singstimmen 20 Cents.

Die als Beilage zu diesen Blättern erschienene:

Missa Septimi Toni,

von **Fr. Witt,**
ist nun complet broschirt zu haben.
Preis 35 Cents. Singstimmen 15 Cents @ Set

Fr. Pustet,

NEW YORK, L. B. 5613.
CINCINNATI, O., 204 Vine St.

Von

"Caecilia,"

Vereins-Organ des

Amerikanischen Cäcilien-Vereins für 1877,

sind noch vollständige Exemplare mit Musik-Beilagen zu haben.

Preis postfrei $1.10. Einzelne Nummern postfrei @ 10 Cents.

Die Musikbeilagen extra, postfrei 55 Cts.

Fr. Pustet,

L. B. 5613, New York. 204 Vine St., Cincinnati, O.

Odenbrett & Abler,

Orgel-Bauer,

100 REED STREET,
MILWAUKEE, Wisc.

Im Verlag von **Friedrich Pustet,** L. B. 5613, New York, und 204 Vine Str., Cincinnati, O.:

Der ergebenst Unterzeichnete erlaubt sich darauf aufmerksam zu machen, daß in **der gleich schönen Ausstattung seines überall rühmlich bekannten Missale Romanum in Folio** ein namentlich für Kathedralen, größere Pfarr-, Stifts- und Klosterkirchen eminent praktisches Buch

zur würdigen Feier der Charwoche

erschienen ist, nämlich:

Cantus Passionis Domini Nostri Jesu Christi

secundum quatuor Evangelistas, depromptus ex Officio Hebdomadae Sanctae, quod curavit S. Rituum Congregatio, et divisus in *tribus fasciculis*, quorum **primus** continet *verba Chronistae*, **secundus** *partem Christi*, **tertius** *partes Synagogae*. Secundo fasciculo adjiciuntur *Lamentationes Tridui Sacri* et tertio additur *Praeconium Paschale* Sabbati Sancti. In-Folio. 1877.

Roth- und Schwarz-Druck.

Preis für die 3 Bände, (jeder einzeln in soliden schwarz Lederband gebunden) $6.00.

Es entspricht die getroffene Eintheilung in **drei selbstständige Partieen,** von denen keine an Stärke die sogenannten **Missae Defunctorum** übertrifft, dem praktischen Bedürfniß der bei den genannten kirchlichen Funktionen thätigen Personen, von denen jede in dem für sie bestimmten **Fascikel** in wünschenswerther Vollständigkeit genau den ihr zum Singen obliegenden heiligen Text mit dem von der S. Rituum Congregatio in Rom festgestellten **Cantus** findet, während der folgende Text behufs Mitlesens ohne Noten darin weiterläuft, so daß bei Benützung dieser officiellen neuen Ausgabe eine Verwechslung der dem Einzelnen vorgeschriebenen Funktionen geradezu unmöglich werden muß.

Wenn weiter berücksichtigt wird, daß bei den bis jetzt üblichen ungetheilten Ausgaben dieses Buches **drei Exemplare** desselben angeschafft werden mußten, so wird auch in dieser Beziehung diese neue Edition überall da den Vorzug verdienen, wo drei handelnde Personen vorhanden sind.

Es sollte demnach dieser wichtige Theil der durch die höchste kirchliche Autorität, **den heil. Römischen Stuhl selbst, veranlaßten officiellen Choralbücher** in keiner größeren Sakristei neben den dort niedergelegten Meßbüchern fehlen.

Officium Hebdomadae Sanctae

a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani.

Cum Cantu emendato editum sub Auspiciis S. D. N. Pii PP. IX.

Curante S. Rituum Congreg. Cum Privilegio.

Roth und Schwarz.

Oktav.	**570 Seiten gebunden in halb Morocco,**	**$2.40**
„	**Lederband,**	2.70
„	„ **und Goldschnitt**	3.00

Die Charwoche wurde auch an jenen Orten, in denen während des Kirchenjahres selten oder nie Gregor. Choral zur Aufführung kam, nach der Anordnung und den Rubriken der Röm. Liturgie gefeiert. Es sind deßhalb gerade für diese Zeit von verschiedenen Seiten handliche Zusammenstellungen der außergewöhnlichen Ceremonien und Gesänge erschienen, von denen jedoch keine einen officiellen Charakter trägt.

Vorliegendes Officium wird deßhalb nicht nur seiner außerordentlichen Vollständigkeit halber, sondern besonders durch die specielle Approbation der Congregation der heil. Riten allen Anforderungen und Bedürfnissen vollkommen genügen. Dasselbe enthält in geordneter Aufeinanderfolge das **ganze Officium des Missale, Brevier und Pontificale vom Palmsonntag bis zum Weißen Sonntag** (exclusive).

Alle Gesänge, sogar die **Passionen, Präfationen, Exultet etc.,** sind aus den officiellen Choralbüchern zusammengestellt und dem Gesange der Psalmen ist durch Angabe fett gedruckter Vocale besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Während die seither bekannten Ausgaben gewöhnlich mit dem zweiten Tage nach Ostern abschließen, wurde in vorliegender **Matutin** mit **Responsorien,** die **Horen** und die **Messe** der **ganzen Osterwoche** bis zum Weißen Sonntag beigegeben. Auch die **Weihe der heiligen Oele** am **Gründonnerstag** ist an Ort und Stelle eingefügt.

Witt, F. X., (Op. XXVI.) **Cantus in Feria VI in Parasceve,** quas vocant "Improperia." Für Chorgesang. Preis 25 Cts.

— — (Op. XXXII[a].) **Preces Stationum Crucis.** 14 Kreuzwegstationen mit lateinischem und deutschem Texte, für Sopran, Alt, Tenor und Baß oder eine Stimme mit Orgelbegleitung. Partitur 35 Cts. Singstimmen 25 Cts.

— — (Op. XXXII[b].) **Dieselben.** Ausgabe mit deutschem Texte für 1 oder 2 Singstimmen mit Orgel. Partitur 35 Cts. Singstimmen 15 Cts.

Der „Chorwächter," das Organ der schweizerischen Cäcilienvereine, schreibt über beide Nummern in seiner No. 4, 1876, Folgendes: „Diese neuesten Compositionen Witt's verdienen die höchste Aufmerksamkeit und weiteste Verbreitung. Ich möchte sie am liebsten Nummer für Nummer besprechen, wenn der Raum es erlaubte! So sei denn summarisch betont, daß beide Werke im höchsten Grad ausdrucksvoll, ergreifend, stimmungsvoll, nichts weniger als langweilig und dabei namentlich (Op. 32b) **wirklich leicht** sind. Welche Meisterschaft, mit so **kleinen** Mitteln so **großen** Ausdruck zu bekommen! Dieses Opus wird, glaube ich, Witt's Namen zum allerpopulärsten machen, noch viel mehr als sein (viel schwereres) Stabat mater. Es wird Niemand, auch keinen gebildeten modernen Musiker geben, der sie nicht wunderschön, sehr ergreifend (und Op. 32b) **sehr leicht** findet."

FR. PUSTET,
New York, and Cincinnati, Ohio.